

جامعة تونس
كلية الآداب ببنوبة
قسم العربية

الفن الروائي عند جبر رسالة لثلاث حكايات

إعداد: مصطفى مديني ~ إشراف: الأستاذ توفيق بكار

السنة الجامعية 91 - 1992

المقدمة

إنّ موضوع بحثنا ينحصر في دراسة الفنّ الروائيّ عند جبرا وهو أديب فلسطينيّ معاصر أثري المكتبة العربيّة بأعمال متميّزة ومؤلفات عديدة استرعت انتباهنا وأثارت فينا حبّ الكشف والتّطلع (1) ، خاصّة أنّ هذه الأعمال القصصيّة قد سلكت مسلكا تراءى لنا حديثا في الكتابة . فركزنا بحثنا على :

- "صراخ في ليل طويل" : وهي رواية ألفها صاحبها بالانكليزيّة سنة 1946 وترجمها ونشرها سنة 1955 .

- "السّفينة" : وهي رواية ألفها جبرا في الستينات ونشرت سنة 1970 .

- "البحث عن وليد مسعود" : وهي رواية ألفها صاحبها في السبعينات ونشرت في طبعتها الأولى سنة 1978 .

- "الغرف الأخرى" (2) : وهي رواية كتبها جبرا في بداية الثمانينات ونشرت سنة 1986 .

ولم نخرج في هذا البحث الأعمال التالية :

- صيادون في شارع ضيق : وهي رواية ألفها جبرا في بداية الخمسينات باللغة الانكليزيّة ونشرت سنة 1960. ثمّ ترجمها محمد عصفور، وهو من تلاميذ هذا الأديب، إلى اللغة العربيّة وصحرت سنة 1974 . وقد دفعنا حرصنا على اكتناء الفنّ الروائيّ عند جبرا إلى عدم درس هذا الأثر إذ أنّنا نعتبر الترجمة إعادة خلق للعمل . ومن ثمّ عرّجنا عليها أحيانا دون الغوص في تحليلها . فاكثفينا منها ببعض الإشارات القيّمة التي ارتأينا توافقها مع رؤية جبرا الدّقيقة لهذا الفنّ .

- "البئر الأولى" وهي عمل إبداعيّ يتّسم في معظمه بِسمة السيرة الذاتيّة ولهذا السبب ارتأينا اعتمادها في فهم أعمال جبرا الروائيّة . فكانت لنا بمثابة الدليل أو المنارة في مزيد الفهم والغوص في خوافي النصّ الروائيّ عند جبرا .

- "عالم بلا خرائط" : وهي رواية ألفها هذا الأديب معيّة عبد الرحمان ميف . ممّا دفع بنا إلى الإشارة إليها من حين إلى آخر دون التعمّق في دراستها . فهدفنا هو كشف خصائص الفنّ الروائيّ عند جبرا .

وقد اعترضتنا ، خلال هذا البحث ، صعوبات جمة تتمثل خاصّة في :

1 - تحديد الفنّ الروائيّ عامّة : وقد اعتمدنا ، لتذليل هذه الصعوبة الكبرى ، على

(1) كان ذلك منذ بداية السبعينات وقد صحرت رواية "السّفينة" .

(2) اختصرنا عناوين الروايات كما يلي : صراخ ، السّفينة ، البحث ، الغرف .

مراجع عامة تناولت بالتحليل هذا الفن . وهي مراجع باللغة الفرنسية حاول أصحابها اسكناه جوهر هذا الفن ويجدر بنا في هذا السباق أن نذكر بصمة خاصة ككتاب باحتين الموسوم بـ "جمالية الرواية ونظريتها" (1) حيث تمكن المؤلف من تحديد ماهية الرواية عبر تطورها الزمني . وكذلك مؤلف "عالم الرواية" (2) الذي به استطاع بورنوف وأويبي الولوج إلى الكون الروائي باعتباره عالما كثيف الرؤى . وتمكنا بذلك من كشف الخصائص الدفينة للجنس القصص . أمّا قولدمان فقد انطلق من رؤية لوكانش لربط العلاقة بين بنية الرواية والواقع الاجتماعي . وقد جاء مؤلفه الموسوم بـ "نحو تفسير اجتماعي للرواية" (3) تحليلا ضافيا يبرر العلاقة بين هذا الجنس والأطر الاجتماعية . وإضافة إلى ذلك ، فإن كتابات بروب وبارط وتودوروف وجنيت وبولاي (4) أوضحت أمامنا السبل وساعدتنا على تخطي بعض الصعاب . ويستقي مما سبق أن أهمية الفن الروائي يتمثل في نوعيّة هذا الجنس . فالرواية نمط من الكتابة أضحى في عصرنا مستقطبا لكل الأشكال الأدبية ، بله الفنون (5) . ولعلّ هذا الانفتاح على الفنون جعل من العمل الروائي الجنس المصوّر للواقع تصويرا يكاد بتطابق ، عند البعض ، مع حركة المجتمع ، ممّا حدا ببعض المنظرين ، إلى إيجاد علاقة وثيقة بين فنّ الرواية والبنى الاجتماعية . فالرواية ملحمة الطبقة البورجوازية "يقوم بها فرد إشكالي بحثا عن قيم أصيلة في عالم متدهور" (6) .

إنّ الرواية من الأشكال المتولدة عن تطوّر المجتمع . فهي تعبير عن الواقع الذي يعيشه الفرد . ومن ثمّ ذهب البعض صراحة إلى القول بأن فنّ "القصّ" شيء كالمطلق يكتفى بنفسه ويقوم بذاته في شبه استقلال عن المؤلف والسياق وذاته بسبح مكثف من العلاقات بين العلامات" (7) . فهو شبكة من الخيوط المنواسجة متكوّنة من علامات موزعة توزيعا منظما يجعلها على صلة وثيقة ببعضها البعض . وقد ارتبط هذا المذهب بالنصّ ، ولذلك كانت الفصّة عند أصحاب هذا المذهب نسيجا لغويّا بكشف بذاته عبر ذاته .

(1) L'esthétique et la théorie du roman.

(2) L'univers du roman.

(3) "Pour une sociologie du roman"

(4) انظر قائمة المراجع في نهاية البحث .

(5) ر . بورنوف وأويبي "عالم الرواية" ص 21 .

(6) ل . قولدمان - "نحو تفسير اجتماعي للرواية" ص 23 .

(7) المنهج النصافي في تحليل القصص - من دروس الأستاذ توفيق بكار سنة 1980-79 .

وإن اعتبر أصحاب المذهب الاجتماعي علاقة بنية الرواية بحركيّة المجمع ، وإن ذهب الهيكليون إلى اعتبار القصة شبكة من العلاقات وضرباً من النسيج اللغوي ، فإن أصحاب النظرة التقليدية يرون الرواية من أكبر الأنواع القصصية ، وهي ترتبط بالزرعة الرومنسكية والفرار من الواقع وتصور البطولة الخيالية وفيها تكون الأهمية للوقائع (1) وهي في نظر هوباي "من قصص المغامرات العاطفية المكتوبة بنثر فنيّ ، إعادة للقارئ وإمتاعاً له" (2) . فالهدف ، وفق هذه المدرسة ، هو التركيز على مضمون الرواية الوعظي ، فهي متابعة للوقائع الأخلاقيّة من أجل نشوة القارئ فينفع ويتعلّم .

وفي كلّ الحالات ، فإنّ الرواية عند هذه المدارس لا تعدو أن يكون مبدؤها "خبراً وخطاباً" (3) . والخبر هو الموضوع المطروق به تعرف الأحداث وتحدّد الأشخاص وتستبين الأشياء ويفقه الواقع . أمّا الخطاب فهو التلفظ والنسيج اللغويّ الذي منه يتكوّن النصّ وبه يكون . وهو في النهاية يمثل الرسالة (4) التي يتوجّه بها باث ما إلى مستقبل متشوّق كي يستوعب الرسالة ويكتشف مضانها .

إنّ هذا التحديد الذي تقدّمه باقتضاب يبقى منقوصاً . فهي تنظر يصل حدّ التحديد الذي قد يخلّ بمسمى التحديد . ولعلّ ذلك ما حدا ببعضهم إلى الاعتراف : "يلوح لي أنّ النظرية [هي] أبغض شيء للرواية" (5) . ولا غرو في ذلك فهي جنس من الكلام ينفلت عن كلّ أشكال التقنين والسديد . وهذا ما أدّى بنا إلى الاعتماد على النصّ ذاته من أجل إجلاء خوافيه وكشف دواخله . فالرواية نصّ ، والنصّ جوهر مكنون يستدعي الغوص فيه والبحث الدقيق المتأنّي .

لقد مكنتها هذه المراجع العديدة من عدّة اكتسبناها بعد مران . ولا نكر في هذا المجال، الكتب النقدية العربية التي ركز فيها أصحابها على دراسة أعمال قصصية محدّدة ، فكانت بالنسبة إلينا منارة اهتدينا بها .

إلا أنّ ذلك لم يكن ليسهل مهامنا أو يزيح عنااء البحث . ذلك أنّ الموضوع المقترح مرتبط بنصّ محدّد لأديب متميّز لكنّه "مغبون" . ومن تمّ كان اهتمامنا بما كتب حول جبراً عامة وفقّ النصّ عنده خاصّة .

(1) عز الدين اسماعيل "الأدب وفنونه" - ص 199 .

(2) مقولة كتبها د. هياوي سنة 1670 ووردت في كتاب : "عالم الرواية" ص 22 .

(3) الخبر : L'histoire . الخطاب : Le discours .

(4) الرسالة : Le message .

(5) ج. هاربرين "نظرية الرواية" ترجمة : محي الدين صبحي - ص 131 .

2 - فن الرواية عند جبرا :

إن الدراسات التي تناولت أدب هذا المثقف الموسوعي كانت ضئيلة بله منعومة ، إذا ما فورت بما أنتج في عديد الاختصاصات . ويمكن حصر هذه الدراسات - على قلّتها - ونصنيفها كالتالي :

أ - الدراسات الحرة : (1) وهي في شكل مقالات صحفية في الجرائد والمجلات السبّارة ، وحظّها من الإفادة ضئيل إن لم نقل معدوما ، وهي من ضمور القيمة ممّا لا يتعدّ بها ، لأنّها لا تعدو أن تكون مجرد خواطر وسوانح من فيض الخاطر محكومة بالنقد الإعلامي - هدفها التعريف وملء الفراغ . وأبرز شاهد على ذلك مقال سمير اليوسف حول رواية "الغرف" (2) .

إلا أنّنا نقرّ أنّنا عثرنا على بعض المقالات القصيرة من حيث عدد صفحاتها ، تنبّه أصحابها إلى بعض النواحي الهامة في فنّ جبرا الروائيّ . نذكر على سبيل المثال ما يلي :

- البحث وسويغات الشكل الموسيقيّ لأسعد محمد علي (3) .

- تكثير المنظور الاجتماعيّ في "البحث" لفخري صالح (4) .

- مفهوم "الروائيّة" داخل النصّ الروائيّ العربيّ لمحمد عز الدين التازي (5) .

فالأوّل نطعن إلى التنوع الموسيقي في رواية "البحث" ، والثالث كشف روائية الرواية في نصّ ساهم فيه جبرا نعي "عالم بلا خرائط" . أمّا الثاني فإنّه تفتن إلى تعدّد الأصوات في رواية "البحث" ، إلا أنّه اتخذ موقفا مناقضا لهذه الرؤية ، ولم يستطع بالتالي استبطان خوافي النصّ ليصل إلى احتفالية هذا الأديب عبر أعماله الروائيّة .

ب - مقالات كتبها نقّاد عرصوا لكتابات جبرا أو لبعضها في مجلّات أبحاثهم وتناولت بالدرس فنّ جبرا القصصيّ . ويمكن تصنيفها إلى :

1 - مقالات سطحيّة لم يسع أصحابها إلى فهم مقاصد الكاتب ، بل إنّ أحدهم لم يكلف نفسه متنة البحث والدرس ممّا جعله يخلط خلطا شنيعا بين رواية وأخرى (6) .

(1) عددها (18) .

(2) انظر : قراءة في رواية جبرا : "الغرف" : استحالة الانصال بين النصّ والواقع " الأفق ع 278 - س 9 - ص ص 42-44 .

(3) انظر الأعلام ع 1983/1 - ص ص 30-40 .

(4) الأفق ع 218 وع 219 لسنة 1988 - ص ص 44-46 .

(5) "الوحدة" ع 49 - أكتوبر 1988 - ص ص 96-112 .

(6) السيد حامد النساج - "بانوراما الرواية العربية الحديثة" ص 140 وما بعدها وقد خلط الناقد بين رواية "صراخ" و"صيّادون" .

2 - مقالات جادة تناولت بالتحليل بعض روايات جبرا ، إلا أنها لم تنوصل إلى

احتفالية هذا الأديب ويذكر على سبيل المثال :

- " تجربة البحث عن أفق " لإلياس الحوري

- " فلسطين في الرواية العربية " لصالح أبو اصبع

- " الرؤيا المقيدة " لشكري عياد .

وهذه المقالات على ما أسدته بعضها من لطيف الإشارات وطريف النقود ، فغرضها

ليس غرضنا ، وحديثها ، في هذا الباب ، مغاير لحديثنا . فإذا ما استثنينا بقدر كل من :

- " الرواية في العراق " لنجم عبد الله كاظم

- " تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967 " لابراهيم السعافين

- صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة لأبي الشباب .

فإن هذه المقالات تحتاج إلى مزيد القول على ما قيل وبعضها من التعديل والتكميل .

فأسّ الفنّ الروائيّ عند جبرا يقوم على "تعدد الأصوات" ، فهذا الأديب يحتفل بالعالم (1)

ويعتبر عن ذلك بكلّ صدق وأناة عبر رواياته التي تعمل في ذاتها التعدّد الذي بدأ معه يطغى

على الرواية العربية بعد أن فرض نفسه على الرواية الغربية (2) .

3 - الدراسات الخاصة :

ونعني بها الكتب المفردة التي عرضت على وجه التخصص إلى أعمال جبرا ، وهي

على ندرتها لم تبلغ عمق النصّ ، ولم تخل من الاستعراض البسيط . فدراسة الفنّ القصصيّ

عند جبرا لعلي المزّاع (3) توصّلت إلى حقيقة هامة في مجال تحليل شخوص الرواية إلا أنّ

الباحث لم يتمكن من الوصول إلى "احتفالية" هذا الروائيّ ، فهذه الشخوص ، لفلسطينيتها

بالخصوص ، كانت مدعوّة إلى الاحتفال بالعالم ، ولا غرو في ذلك فمن ورائها غد كانا

فلسطينيّاً واعياً بحقيقة الفرد التائه ، فعبر عن ذلك الشوق الكبير الذي يهزّ مه الكيان ، فإذا

هو محتفل بعالم يناصه ، بطبيعته ، العداء .

(1) لجبرا كتاب نقديّ ألفه باللغة الانكليزية يحمل عنوان : "تمجيذا للحياة" وله مقال بعنوان :

"احتفال بكلّ ما هو حيّ" انظر : "تأملات في بنيان مرمريّ" - ص ص 66-70 .

(2) م. باختين "شعريّة دوسنويوفسكي" - ص ص 147-261 .

(3) علي المزّاع - جبرا ، دراسة في فنّه القصصيّ 222 ص .

أما مؤلف عبد الله الصالحى الذي أفرده لروايته "السحت" (1) فإنه كشف عمق مجريه جبرا العتية وتحسّس الصعوبة الكامنة في أعمال هذا الكاتب ، وقد حاول الباحث أن يسنسّف مداليل هذه الرواية إلا أنه لم يستطع استكناه باطن النصّ لكشف مضامنه فلم يبلغ حوائبه . ولذلك جاء بحثه تحليلا يغلب عليه التركير على المضامين دون فضح فنية الشكل . وبالتالي كشف "روائيّة" الرواية في هذا العمل . ولهذا السبب لم يتغلّط إلى احتفاليّة هذا الأديب الطاعية .

ولعلّ وقوف هذه البحوث دون بلوغ مطمحها في التعمّق سببه الاستغناء عن اللقاءات التي أجريت مع هذا الأديب والمقالات التي ألّفها والمحاضرات التي ألّفها (2) . وفيها درس الأدب عموما والرواية خصوصا . وقد كانت هذه اللقاءات والمقالات خير معين لنا حتّى بلج عالم جبرا الروائي . وكان المنهج الذي اتبعناه خير مساعد لنا قصد بلوغ باطن النصّ وحقيقه .

المنهج :

لم يكن من السهل التوصل إلى هذا المنهج . فقد أَلَمَ بنا ضرب من الصياع شعرنا به إبان اختيار الموضوع ، ونوع من القلق استابنا عند الشروع في الدراسة . فهذا الأديب مثقّف متعدّد الجوانب ، فهو "أخذ من كلّ شيء بطرف" . ومن ثمّ برزت أمامنا مشكلة بدت لنا من الصّوبة بمكان ، فبأيّ المناهج نلج هذا الإنتاج ، وبأيّ السبل نتوسّل للوصول إلى حبابا النصّ الجبرائليّ ؟ هل تنفع الحراسة النفسيّة أو الاجتماعية أو التكلّية ؟ وإلى أيّ مدى يمكن لهذه المدارس أن تتعمّق هذه الآثار ؟ ثمّ هل بالإمكان التوصل إلى كلّ الخصائص الدّينية في النصّ إن نحن افترضنا على أحد هذه المذاهب ؟ ثمّ ألا يكون مجحفا بحق النصّ إن نحن النزمنا باختيار مدرسة معيّنة فنخطئ مرتين : أن نجح إلى نوع من الإسقاط ، فحمل النصّ أكثر ممّا يحتمل من ناحية ، أو سفل عن بعض الرؤى التي لا يمكن النفطن إليها ، إذا اتبعنا دراسة أحادية من ناحية أخرى ؟ فالنصّ حدود وإمكانات لا يمكن غاورها مهما كان المنهج المنبّع وغميله ما يفوق طاقته ليس إلا إسقاطا من قبل الناقد لأرائه الشخصيّة يصبح بها النصّ وسيلة سهلة يروّج بها الناقد موافقه من فصايا عصره . وبذلك يصبح شريكا للمؤلف في عملته الإنداع ويبعلب غلبله بدوره إلى موضوع غلبل بنخرج في نقد النقد فبقارن بأفد النقد بين البعد الحقيقي للنصّ والبعد الذي أكسبه إتياء الناقد ويجعل كلّ شيء في نصابه . . . (3) .

(1) عبد الله الصالحى "النية والدلالة في رواية "السحت" - مرقون - 179 ص .

(2) انظر قائمة المصادر والمراجع في خاتمة البحث .

(3) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" ص 69 .

وقد كان لراما علينا أن نستبين منهجا يفينا شرّ الإسقاط ويعيننا في نفس الوقت على استجلاء حوافي النصّ . ولم ينته فلغا إلاّ عندما اكتشفنا أهميّة القراءة الشمولية التي بإمكانها "الإحاطة بجميع أبعاد [الآثار الأدبيّة] وملابساتها" وهي "عمل شاقّ يقتضي الإلمام بالعديد من العلوم الإنسانيّة التي لها صلة بأصوات النصّ الناطق" (1) . فهذه القراءة هي التي تبحت عمّا يجعل النصّ خليفا بالخراسة . وبالنسبة إلينا دعتنا هذه النظرة إلى استبطان "روائيّة" الرواية الجبرائيّة . وهي تلك الخصائص التي بها تكون الرواية رواية . وقد كان كشفنا لبواطن هذه الآثار لا واحدة واحدة وإنّما في تطوّر هذه الرباعيّة الزمسيّ (2) . ونحن نعلم أنّ الأثر الأدبيّ لن ينقذه من غائلة الزمن أو يجعله خليقا بالقراءة ما فيه من عقائد يتشبّث بها المؤلف بل ما فيه من ميزة العمق وجودة النسيج اللتين يتّسم بهما خيال المؤلف وتفكيره" (3) . وذلك ما يجعل هذا الأدب أدبا كونياّ فيه "تتظافر أربعة عناصر هامّة فتنشئ أدبا كونياّ ذا إشعاع عالميّ هي : - استلهاّم الذات - الانطلاق من قضايا المحيط الذي يعيش فيه الأديب - البعد الإنسانيّ - القيمة الفنيّة . فهذه العوامل متظافرة هي التي تخلق أدبا أصيلا قويّ الإبداع" (4) .

إنّ هذا المنهج المعتمد على القراءة الشمولية ، دعانا بالضرورة إلى الاهتمام بالنصّ ، فممه المنطلق وإليه العود . ففي كلّ نصّ يجد الباحث الفطن بهجه . ويكفي أن يتمعن في شغاب هذا النسيج اللغويّ لكي نستشف شبكة من النظم هي التي تلهم النصّ فرادته وتميّزه . وكلّما توصل الباحث إلى كشف "الدلالة المميّزة" (5) للنصّ ، يكون ، بلا شكّ ، قد بلغ عمقه وخوافيه المستترة ، عندئذ تسطع أنوار النصّ وتتضح زواياه .

مراحل البحث :

إن التزامنا بهذا المنهج دفعنا إلى الاطلاع المتأنّي على هذه النصوص ، لكي نستشف جوهر نظامها ، وأسس "روائيّتها" .

- (1) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص 70 .
- (2) نفصّد الرمنبة : Diachronie .
- (3) اسطر مقال : "الأدب والرأي" - مازليت - "الأديب وصناعته" ص 84 .
- (4) محمود طرشونة "مباحث في الأدب التونسيّ المعاصر" ص 8-9 .
- (5) Pertinence : وهي من ترجمة حمادي صمود . انظر مقاله : "النور في شعر مصطفى خريف" - الحياة النقيّة - ع 11 - 1978 - ص 90 .

وقد قسمنا البحث إلى أبواب خمسة ، فبدأنا بدراسة "منطق الأحداث" لنستشف خصائصها العامة . ثم عرّجنا ، في باب ثان على الفضاء الروائي لكي نكتنه مميزات عنصرَي الزمان والمكان . ثم تطرّقنا ، في باب ثالث ، إلى الشخصيات . وعلّلنا في باب رابع خصائص أسلوب هذا الأديب . ثم ختمنا ، كلّ ذلك ، بساب خامس ، تناولنا فيه بالحراسة دلالات هذه الروايات. وفيه كشفنا سمات الواقع الذي صوّره جبرا ومنابع رؤيته التي كانت الدافع لإنتاج ما أنتج ، وخلصنا لرحلة جبرا الثامنة وهي تحدّد مميزات عالم هذا الكاتب الروائي .

وقد عمدنا في دراستنا هذه ، إلى استشفاف إبداع جبرا من خلال رؤية جبرا ذاته . وأعاننا في ذلك ، كما أشرنا سابقا ، مؤلفات هذا الأديب النقدية وترجماته العديدة ، إضافة إلى بعض اللقاءات القيمة التي أجراها معه بعض الأدباء النقاد . وقد كانت لنا معه لقاءات متعدّدة خلال السنوات الأخيرة كان لها الأثر البالغ في بلورة هذا البحث .

وقد حرصنا خلال هذا المبحث أن نتعمّق في التحليل مرتبطين بالنصوص غاية الارتباط. ومن ثمّ انسقنا إلى بعض الاستعراض ، وذلك لأننا إزاء رباعية روائية ذات مضامين مختلفة وبني وإن تبدو كما سنرى منخرطة في نوع من النمطية الواحدة ، على شيء من التمايز . وهذا أمر دعائنا إلى نوع من التجزئة في التحليل دون إهمال الخيط الرابط بين مختلف هذه الأجزاء . فروايات جبرا من هذه الناحية كالحقيقة واحدة والسبل إليها مختلفة .

مقاصد البحث :

ينطلق البحث وينبع من قناعة أساسية هي أنّ هذا الأديب "المغبون" لم ينل حظّه من الدّراسة ، وهو الأديب الموسوعيّ الذي ساهم مساهمة فعّالة في تجديد الأدب العربي ، بل إننا نعتبره من الرواد الذين ساهموا في إدخال الأدب الاحتفالي في فنّنا القصصيّ .

وللبحث مفتح آخر ، إضافة إلى ما سبق بتمثّل في السّعي لفهم الواقع العربيّ في ضوء أديب فلسطينيّ يحمل بين جوانحه رؤية إنسانية كبيرة تصوّر الحفيضة المأساوية ، عارية من كلّ التّسوّائب . ولعلّنا بهذا ساهم فيما درج عليه كلبّة الآداب من أعمال بهدف إلى دعم مسرّه النقد العربيّ الحديث الذي عليه المعوّل في كلّ فهم ونقص لا يستتراف المستقبل وبناء واقع عربيّ جديد أساسه سبر الباطن وفهم الكنه ، وبالتالي . . الكشف الحقّ .

الباب الأول : منطق الأحداث :

تعمیم

الفصل الأول : النار والجوهر أو "رواية" الرواية

الفصل الثاني: البداية والنهاية : بين مدّ الحرية وجزر الطوفان

الفصل الثالث : الخروء وجدلية الصراع أو على أعقاب "الفن والحلم والفعل"

تقیب

الفصل الأول :

"النار والمجوهر" أو "رواية الرواية"

1- العناوين

2- السرواة

3- شبكة القص أو رواية الرواية

تمهيد :

النار والجوهر كلمتان تقتربان إلى حدّ الترادف وتبعدان إلى حدّ التصاد وقد جمع بينهما جبرا في كتاب له وسمه بـ " النار والجوهر " (1) وقد ارتأينا أن نسم هذا الباب الأول من دراستنا للض الروائي عند جبرا بـ " النار والجوهر " لما لهذا العنوان من التماهي مع ما نذهب إليه في شأن منطق الأحداث في روايات جبرا . فسيل هذا الكاتب في أعماله الإبداعية التوافق الكلي بين منظوره التقديّ وتطبيقه الإبداعيّ . ولنّ نسرّ جبرا مفهومه الخاصّ للنار والجوهر ، فلنّا لن ننطلق من تطيله لهدين المصهورين ، وإنّا سنعطى تحديدنا الخاصّ لهما ، لكي نستوضح ، بعد ذلك الوسائل الرابطة بين هذين العنصرين ومسار الأحداث في نصوصه القصصية وخطابه السردّي .

لقد قلنا ، في بداية هذا التمهيد ، إنّ " النار والجوهر " كلمتان تنماهين إلى حدّ الترادف وتتباعدان إلى حدّ التصاد . ولا عرو في ذلك ، فالنار تعني الضياء ، وهي السمة ، كما أنّها تدلّ على الرأى . فالنار هي المسعل المنير للظلمة ، وهي الضياء الذي يسمح بالرؤى . فنكون بذلك مولدا للرأى الحصف والفكر النبرّ النّاه . والنار ، أيضا هي التي تسم فتميّز . أما " الجوهر " (2) أو الجوهره فهو كلّ حجر يستخرج منه شئ نافع . ويقال " جوهر فرد " للموجود القائم بنفسه وبفابله العرص . فالجوهر المرء كلّ لا يتجرأ ولا يقبل الانقسام وهو بذلك يدلّ على مدى شفافيته وصفائه وبقاوته .

ويبدو أن العلاقة بين النار والجوهر تمتدّ بين قطبين متنافضين ، فالنار ضياء مبرّ إلا أنّها قد تشتدّ فتحلق السواد والعشاوة في العين . وهما يكمن سرّ التصاد والكمال ، سرّ اللقاء والوفاق أو التباعد والافتراق . فالنار ضروريّة للوصول إلى الجوهر ، والجوهر سرّ مكنون لا يحرك إلا إذا نوسل إليه المرء بالنار . وكلما كان الافتراق من الجوهر بالصهد والحرق والصهر والصّفل بدأت العشاوة في الظهور ، فإذا النار دافقة والجوهر مطلب صعب المنال .

(1) جبرا " النار والجوهر (دراسات في الشعر) " .

(2) ابن منظور " لسان العرب " مادة " جوهر " .

إنّ "النار والجوهر" في ميطوريا مفهوم يمكننا من ولوح عالم خيرا الروائي حتى نأسس بدفق أحداثه وتوارد سرده وصوره ، فالنار ، عندنا ، محكّ للفهم ، ومسلك للبحث سجلنا منها وعبرها مراحل ثلاث تنتهي كلها بجوهر به نتوصل إلى مدار الروايات ومضمونها الباطني الدافق .

وحقيق بنا أن نسعى إلى فهم كوامن النص بالانطلاق ، في مرحلة أولى ، من تحديد لطاهر عناوين النصوص لنلج خوافيها . ثم مرق بعد ذلك ، إلى مرحلة ثانية ، سنكشف فيها خصائص الرواة ونوعية سردهم لنصل في مرحلة ثالثة ، إلى الكشف عن شبكة القصّ ونسيج الحكى . و " بالنار " و "الجوهر" سيتراءى لنا خيرا في سفوره الحميمي ، وقد آسئدل عليه بنصّه على نصّه ، وبكلامه على كلامه . فنبلغ المراد ونستقصي الخفي . وستكون معاشرتنا لمؤلفاته المتعددة ، ومعرفتنا الدقيقة لمنهاجه ، خير دليل لنا ، على الغوص في دافق خطابه ، ونقصي باطن عباراته .

العنوان الأول : صراخ في ليل طويل :

لنَّ عنوان الرّواية ورد حملة اسمية جاء " المسند إليه " فيها بكرة " صراخ " وكان " المسند " فيها شبه حملة ، اشتمل على حرف جرّ وظرف زمان متبوعين بصفة : " طويل " ، ويحد هذه الكلمات المكوّنة للعنوان في صلب الرّواية . يقول الراوي : " ... وصرخت بأعلى صوتي : " سمّية " وامتلا الليل بصرحتي " ، (1) لنَّ العنوان مطروح ، في قالب سؤال . وقد جاء الجواب في الرّواية . فمَن الصّارخ وإلى من يتّجه ؟ وما هو مضمون الصّراخ ؟ وقبل ذلك ما هو الصّراخ ؟. لنَّ الصراخ (2) هو الصّياح الشديد الدّال على الاستغاثة خاصّة ، إذا كان بعد الاستمافة ، مباشرة . هو إذن التّوجه بالصّياح إلى متقبّل ما . وإن انعدم المتقبّل ، في عنوان الرّواية ، صراحة ، فلتنا نكتشفه في السّياق ، وبالضّبط في الصّفحة المذكورة آنفا . فالبطل - الراوي هو الصّارخ - ومضمون صراحه هو اسم " سمّية " . وقد جاء هذا الصّراخ في طرف رمانيّ مشابه ، تمام الشبه ، للطرف الذي يكثر فيه صياح الدّيك . وإن كان صياح الدّيك كناية على قرب الفجر ، وطلوع الشمس ، مع انبلاج الصّبح ، فلنَّ صياح البطل له أكبر من دلالة . لعلّ من أبرزها عودة الوعي إليه وانتهاء عالم الكوايس . فالرّواية كلّها صراخ ينمّ عن وعي البطل لواقعه وفهمه له .

لنَّ الصّياح هو الاستمافة . وهو خروج من حال إلى حال ومن طور إلى آخر . ويرد الصّراخ متبوعا ، في العنوان ، بظرف زمانيّ ، هو الليل . والليل هو زمن محدّد من مغرب الشمس إلى طلوع الفجر . وقد جاء هذا الطرف الرمانيّ مسبوعا ، بدوره ، بصفة هي " طويل " . و" الليل الطويل هو الليل الذي ستعرفه المرء بالسّهاد والإجهاد ، وهو الليل الذي يخالف ما عرف به هذا الزمن ، من هجوع واستكانة واستراحة . فإل كان " النهار معاسا " و " الليل لباسا " ، فلنَّ ذلك يعني أنّ المرء مدعوّ إلى الرّاحة ، ليلا ، لكي يستطيع العمل بهساره . وهذا الليل جاء ، كما

(1) جبرا " صراخ " ص 87 .

(2) ابن منظور " لسان العرب " مادة " صرخ " .

فلما ، سبوعا بكلمة " طوبل " كناهه على ما حسن فيه صاحبه من إجهاد وععب وضنك . فلذا ربطنا كل ذلك بفاتحة الكلام "صراخ" فلنّ مظانّ العيولن تبدو لنا حليّة: فالصّراخ ، في معانيه المتعدّدة ، يدلّ على حالة انتقال وتحول . فالصّراخ حاله تأتي بعد الصمت . ولعلّ أبداع صورة للصّراخ هي صورة الوليد الذي يرد العالم ، وبستقبل الكون ، بصياحه وصراخه ، حتّى يتمكّن ويعبر إلى الحياة . فكأنه انتقل من رحمه أو عالمه الضيق المظلم المستكين ، إلى عالم الحركة والصّراخ الرحب . لنّ الصراخ في ليل طويل ، هو علامة من علامات الأعمال الإبداعية ، عند جبرا بدءا من روايته " السّمينّة " .

العنوان الثّاني : السّمينّة :

السّمينّة هي المركب . وقد سميت بهذا الاسم لأنّها تقشّر وجه الماء وعباب البحر . يقال : سفت (1) الريح بمعنى هتّت على وجه الأرض ، وهبوب الريح ممسّ المركب من شقّ عباب البحر والضرب فيه . فالسّمينّة ، إذن ، وسيلة ، انكراها الإنسان ، ليركب بها البحر ، وبشقّ عبابه فلن كانت الإبل هي سفائن البرّ ، فلنّ السفن ، هي أداة الإنسان لمواجهة البحر وقطعه .

والسّمينّة ، في الرّواية ، تحمل اسم " الهيركيوليز " (2) وهي يونانية . نربط بلدان البحر الأبيض المتوسّط . وهذه " السّمينّة " ستكون مكل لقاء الأبطال . ونكون رحلنهم فيها في الغالب الأعمّ ، مريخة . فهي من السفن التي لا تسرع الإسراع كلّها ، وإتّما تتأتّى في سيرها ، باحثة عن راحة المسافرين . غير أنّ الصّراخ المتعدّد الأوجه يتّصحّ ، فينقص . فهذه السّمينّة ، وإن بدت وسيلة اللقاء والارتحال ، فلنّها أيضا ذلك الذي بضيق بأناسه لا لكثرتهم ، وإتّما لما يحملون من مشاعر وآراء وأفكار ، وبخلمون أحلاما مباحصة . فلذا السّمينّة نعتّ بهم ، ونحملهم وفق مسار قدرهم . فالسّمينّة تسعى في البحر متّبعة خطّها المرسوم .

ولنّ رسم الصّراخ الوارد في الرّواية الأولى أبطال جبرا ، فلنّ سمه الرحيل والصّرب في الأرض والبحر ، وفق المصهوم "السّديادي" ، سيكون علامة مهمّره مس

(1) ابن منظور " لسان العرب " - مادة "سفن" .

(2) جبرا : السّمينّة ص 179 .

علامات شخصيات حبرا ، في جلّ أعماله الروائية . بل إنها سمه حبرا ذاته ، وبخاصة في رواية " البحث " .

العنوان الثالث : " البحث عن وليد مسعود " :

العنوان ورد جملة اسمية . جاء " المسد إليه " ، فيها مصدرا من فعل بحثا (1) . وهو مصدر معرف بـ " ال " : البحث : يقال : بحث بحثا في الأرض ، حمرها وطلب الشيء تحت التراب . فكلّ الباحث ساع إلى معدن معتبر كالذهب بتحسّم الإنسلي التعب من أحله ، فيسعى الوقت الطويل ، قصد الظفر بالنزر القليل منه . إلا أنّ البحث المقصود في هذا العنوان ، ليس بحثا عن معدن نفيس ، باعتباره مادة منشودة ، وإتّما هو بحث عن شيء نفيس يستهوي النفوس والقلوب ، ألا وهو استشفاف حياة شخصية روائية تحمل إسم وليد مسعود . ولو حاولنا تحليل هذا الاسم ، لغويا لأمكنا أن نكتشف معاني عدّة (2) نرتئي أن نتركها ، الآن ، إلى غاية تحليلنا للشخص الروائية . ونقصر القول ، فنؤكد أنّ وليد هو شخصية ورقية مفقودة ، يقوم جمع من أصدقاء البطل بالتنقيب في سيرنها . والرواية تصوير لهذا الحب والجلء والتنقيب ، في تفاصيله الكثيرة ، وتعارجه المختلفة . وقد جاءت هذه البحوث مجمعة بعد أن حاول الدكتور جواد حسني ، أن يسر بعض خوافيها . فهذه الشخصية ، هي التي نتولى المعالجة النهائية للبحث . ولذلك اعنكف في عرقه الخاصة لهذا الأمر . وشرع في التعمق والتنقيب وسرد الحوادث وعسق مسارها ، كما تترأى له (3) .

ولن رسم الرّحيل أبطال حبرا عامّة ، فإنّ سمة البحث والتنقيب ، ستكون علامة قارّة من علامات شخصيات حبرا في كلّ أعماله الروائية بل إنها سمة ، من سمات حبرا ذاته ، فهو باحث دارس مكتشف ، في جميع المجالات . إلا أنّ هذا البحث

(1) ابن منظور " لسان العرب " مادة " بحث " .

(2) احمد دحبور " وليد حبرا " مجلة الافق ع 99 نيسان (ابريل) 1986 ص 40 .

(3) لم يتفطن عبد الله الصالح في بحثه : " البنية والدلالة في رواية البحث عن وليد مسعود " إلى خصوصية بحث الدكتور جواد الحسني . فالبحث هنا احهاد ومتابعة حدّ المعامرة .

سيكون بصفه خاصه ، سمة قويه في روايه " العرف الاخرى " .

العنوان الرابع : " العرف الاخرى " :

العنوان ورد "شبه جملة " متكوّن من كلمتين لا يتّم معاهما إلا إذا طرحنا العنوان مطرح السؤال : (ما هي) العرف الاخرى ؟ أو بسطناه ، وفق السّباق التالي :
(هذه هي) العرف الاخرى . وفي كلتا الحالتين ، فصيعه العنوان ، كما وردت على العلاف ، تكوّن "مسندا اليه" يأتي من الكتاب إجابة له . فالعنوان ، إذن ، هو بسط لإشكاليّة "العرف الاخرى" من حيث هي تركيب غير تامّ ، يكشف لنا تدريجيّا كلما أوغلنا في قراءة النص وانغمسنا في تعاريجه .

ونأني "العرف" لغة اسما ، هي جمع لكلمة "غرفة" . والمنصفج للسل العرب لا يجد هذه الكلمة بالمعنى المتداول اليوم . فالغرفة (1) والغرفة هي من اغترف فملا اليد . وليس المقصود بـ"العرف" هذا المعنى وإّما المصد هو البناء الذي بكن إليه الإسلي والبيت الذي إليه يأوي . والبيت (2) متكوّن من " غرف " ، تترايط فيما بينها ، بأبواب مداخل ، تؤدي إلى بعضها البعض . وتفضي الواحدة منها إلى الأخرى . وهي بهذا الشكل تنفصل عن الخارج ، عدا الشاسك التي قد تفتح حتى نكون الصّلة مع العالم الآخر، العالم المحيط .

و"العرف" ، في الرواية ، هي عمارة كبيرة لها مدخل رئيسي ومداخل فرعيّة ، وهي مسكوّنة من عرف كبيرة منداخله ، تربط بينها أروقة ومسارب وطرفات ومدارج . وقد حاءت العرف منبوعه بصفه " الأخرى " ممّا يحمل الدّارس على سبر سرّ هذه الصفة . ونحن نراها تتصمّن أو تدلّ ، لا على الغرفة التي فيها المنحدّب ، وإّما ، تلك التي لم تولج ولم نمص . فهي عرفة تعرف من الخارج ، لكنّها مجهولة الدّاخل . إتّها عرفة بوجد ضممتا في مكل مجهول ، يحمل إليه المرء عبوة . قبلجّه ،

(1) اس منطور " لسان العرب " مادة : " عرف " .

(2) ياسين نصير " المكان في الرواية " انظر " آفاق عربيّه " ع 8 - نيسان 1960 ص 78-95 ونشر نفس الدراسة ضمن مجموعه الموسوعة الصغبره الصادره عن دار الرسيد ، ببعداد تحت عنوان " الرواية والمكان " .

لا من طواعية ، تماما كما هو الأمر في أسطورة الميثونور (1) .

لنّ مدار هذه الروايات ، هو الصّراح ، فالبحر ، فالبحت والتفت ، ثمّ التولج في المتاهة . ولنّ عبّرت هذه الروايات على هذه المعاني ، فإنّ " صيادون في سارع صيق " و "عالم بلا خرائط " ، وكذلك مجموعة " عرق " القصصيّة ، قد دلّت على نفس الشئ . فـ "صيادون" تحيلنا مباشرة على الإجهاد والتعب من أجل القنص والظفر بالمرغوب . أمّا رواية "عالم بلا خرائط" فتحيل مباشرة إلى المتاهة التي ، ولنّ حدّدت ، كمكان وموضع ، فهي لا تحمل في ذاتها التخطيط الذي يمكن الدّاخل من الخروج . إنّه العالم المتماهي مع العوالم الأخرى . فلا حدود ، ولا خيط يضيء الدروب . وذلك لبس إلا كناية على المتاهة وانعدام الخارطة . أمّا "عرق" - والعرق شراب عراقيّ من خصائصه فقدان المرء للذاكرة مع كثرة الأحلام- فهو ما يرشح من الحسد والجلد ، نتيجة التعب والإرهاق ، ورتما أيضا للحراره ، وهو ، في كلّ ذلك دليل على التيه والصب .

لنّ عناوس هذه الأعمال ، تدلّ كلّها على الإجهاد الذي يعيشه الأنطال ، فهم بلا سنكّ يقاومون ، ويصارعون ، ويجهدون النفس من أجل بلوغ مآرب متبوعة ، لعلّ أهمّها فرص الذات ، أو على الأقلّ التعبير عن هذه الذات ، وهي لا تني عن الصّراع والمكابدة .

والمتّبع لمراحل هذا الانحاض الروائي ، يلاحظ أنّها كناية عن وجود الإنسان في محيطه الأرضيّ السّفليّ . فالبدانة صراخ وهي بالولادة أشبه ، ولعلّه بعث جديد ، أمّا "السّفينة" فهي سفر وسط كون ، لا اتفاق بينه وبين البطل مبدئيا ، ويتمثل البحت في " البحت عن وليد مسعود" - بحنا مضنيا عن عاية سامية ، تطلب فلا تحرك . إنّها السّرّاب المحيط بالإنسان ، فإذا هو في "عالم بلا خرائط" إلى البية أقرب . ويؤكد ذلك في " العرف الأخرى " التي هي المناهة ذاتها ، ولعلّها ، أيضا ، كناية عن الهويّة التي فقدت حاضرا ، لكنّها رعم ذلك لا محي أصلا .

لنّ ارتباط معاني العناوس ، يؤكد اختلاف هذه الروايات المتمثل أساسا ، في محورها الرّئيسيّ ، وهو تصوير الإنسان وموقعه من الكون المحيط . فهو في البدانة ،

(1) " معجم الأساطير اليونانية والرومانية " - إعداد سهيل عتمل وعبد الرّاق الأصغر - ص 411 .

صارح إعلاما بحلوله بعالم يكن له العداء ، فمبحر إعلانا عن بداية الفعل فيه، فباحث مقبلا بذلك عن هويته ، فنائه في بحنه المستمر ، عن الذات المفقودة .

إلا أن هذا الارتباط لا يجعلنا سكر بعض الاختلاف بين هذه العناوين ، ولعل أهمها أنه تصوير حالات ، لا حالة . فالإنسان ، في الرواية الأولى ، صارخ - عائد إلى رسته ، فكانه الميلاد الجديد . أما في الرواية الثانية ، وهي " السفينة " فالبطل هارب من الأرض ، هارب من مكان إلى آخر ، وهذا المكان " المنشود " أو " المستنجد به " - إلى شئنا التعبير - هو مكان منسقل لا قرار له ، يروّر عن البسيطة ، كلما قاربها، ويسعى في البحر ، تتوّد وتلّ . فلا عجله ولا سرعة .

أما في الرواية الثالثة ، وهي " البحث عن وليد مسعود " ، فلنّ الأبطال يجهدون النفس في البحث والتنقيب ، لاكتشاف مكنم البطل الحاضر المتواري وليد مسعود وحقيقته . فلنّ حاول مارسيل بروسست إماطة اللثام عن زمنه الضائع ، فلنّ أنطال جبرا يستبدّ بهم العزم ، على تتبع آثار وليد مسعود ، لتعلم بكسمنون النقب عن سرّ اختفائه . فإذا بهم يكتشفون ما بأنفسهم ويصارعون ذواتهم لا غير .

لنّ هذه العناوين المدروسة توضّح ، بلا أدنى شكّ ، ارتباط هذه الروايات من حيث مضمونها العام . واختلافها ليس إلا اختلافاً شكلياً بسيطاً . فالصراح الذي وسم الرواية الأولى مبعوث في كلّ الروايات . ففي " السفينة " يبرز البطل مفارعا للعالم ، مصادمًا له ، بل إنّه لا يني عن الصّراح والصّباح (1) ، أما النبه الذي وسم جلّ الروايات ، وخاصة رواية " الغرف الأخرى " ، فلنّنا نجد بذروه الأولى في روايه " البحث عن وليد مسعود " بل لنّ الحديث عن " الغرف الأخرى " ذاتها قد ورد على لسان عامر عبد الحميد ، يقول الراوي : " صحكّ عامر : أرفعون عرفة لنا أن ندخلها كلها ولكننا نصرّ على دخول العرفة التي أغلقت دوتنا ، لا بأس سيدخلها . عندي حكره " (2) .

لنّ سمة الصّراح والارتحال والبحث والتنقيب والتّوه والصياغ هي سمة العالم الروائي عند جبرا ، وهذه السّمة هي الخطب الرابط بين هذه الروايات ، بل

(1) جبرا : " السفينة " ص 90 .

(2) جبرا : " البحث " ص 20 .

إنه بالإمكان القول ، من الآن ، إن هذه الروايات تكوّن وحدة متكاملة . فهي روايه في روايات أو فصول أو أبواب متعدّده . بل لعلنا لا نخطيء ، عندما نقول : " إن أعمال جبرا ، هي تصوير لصراع الإنسان مع الكون والعالم المحيط . وهو صراع يواجه فيه البطل قدره بتبات واقتدار ومدارة أحيانا .

الرواية :

إن روايات جبرا هي قصص مروية . فهي تعتمد ، دائما لسان متكلم يخاطب القارئ . فينساق القارئ معه كلما نوغل مع شبكة النص . ونرد الروايات على ضمير واحد في الأغلب الأعم ، فهي تأتي دائما ، على لسان ضمير المتكلم . وبهذه الطريقة ، يجعل الكاتب بين قارئه وبطله لحة أخلدة أساسها الانسياق الكلي ، في المتابعة . إن ضمير المتكلم ، هو الصيغة المثلى التي يأسر بها الكاتب ، قارئه . وقد تعدّد الرواء . وفي هذا التعدّد متنقّس للكاتب من ناحية ، ومنقّس للقارئ أيضا . فحبرا سجد في روايته خلفيّة تجعله في منأى عن كل ارتباط مباشر مع النص . فضمير المتكلم يحوّل للكاتب أن يمّوه على القارئ ، فإذا المتحدث / الماعل هو القارئ نفسه ، وإن تعدّد الرواة يخوّل للكاتب أن ينظر إلى الأمور المروية من رواة مختلفة ، ومن جهات نظر ، تصل حدّ التقابل والتّماثل . وهو بذلك يتمكّن من سبر أغوار الحدث الروائي . فيسرد الحدث الواحد عدّة مرات ، بأساليب مختلفة اختلاف وجهات النظر والرؤى . أمّا القارئ ففي تنقله من راو إلى آخر يكتشف خواص ما كان ليعرفها لولا هذا التعدّد .

ولم وردت الرواية الأولى : " صراخ " على لسان متكلم واحد ، هو أمين سمّاع ، فإنّ الكاتب عاد إلى نفس الطريقة مع الرواية الأخيرة " الغرف الأخرى " . ففي الرواية الأولى يستدرج ضمير المتكلم القارئ لينساق معه ، في واقع مرير بعبسه . وكذلك الأمر ، في الرواية الرابعة .

فأمين سمّاع ، ولم يروي قصّته مع سمينة ، فإنّه ممكّن الشخصيات من التعبير عن داتها من خلاله . فأمين الراوى / البطل ينفتح إلى الآخرين ، ليمسي مرآة عاكسة لحياتهم ، بل إنّه ممكّن " الآخر " من التعبير عن ذاته بكلّ جرّة وطلاقة . فحوار البطل الدّاهليّ ليس إلا صراحا من الافتتاح على الآخر . فلذا المشهد الذي يتراءى لنا فيه

البطل معمسا في حوارهِ الباطنيّ ، هو بالأساس استعادة لمقولات الآخر وإعادة لها
تماما كما نواردت . فتمسى كلمة أمين مضمّخة بكلمه الآخر . إلا أنّ هذا لا ينفي وجود
المساهد الحيّة التي يكون فيها الحوار واقعيّا مع الآخر . ولا أدلّ على ذلك من ذلك
الحوار المطول في المقهى ، والذي حدا ببعض الدارسين إلى اعتبار كتابات جبرا
"حواريات" (1) . أمّا بطل " الغرف الأخرى " فلّه ينكشف داخليا ، وينفتح ليترك
للآخرين امكانية البروز عبره ، بل إنّ ملفوظ الآخر يظهر كما هو . فلذا البطل مرآة
عاكسة لصورة الآخر ولصوته .

وفي رواية "السفينة" نتعدّد الأصوات ، فجدد عصام السلمل ووديع عسّاف
واميليا فريزي (2) . وهذه الأصوات الثلاثة تتكلم كلّها ، بضمير المتكلم ممّا يجعلها
تنفتح داخليا وتتعزّى تدريجيّا . وهي الطريفة التي تمكّن الكاتب من إبرار دواخل
البطل وتلقي الأضواء على فعله ، وعمّا يجيش فيه ، من عواطف وأفكار ورؤى . كلّ
ذلك والمؤلف منزو أو هو يوهما بهذا الاستعداد عن التأثير في الأبطال وفي
مصائرهم .

أمّا في رواية " السحت " فلنّ عدد الرواه يرتفع إلى ثمانية وهم على التّوالي :
الدكتور حواد حسني ، وعيسى ناصر ، ووليد مسعود ، والدكتور طارق رؤوف ،
ومريم الصقّار ، ووصال رؤوف ، ومروان وليد ، وإبراهيم الحاج بوفل . وقد حاءت
الرواية ، وفق ضمير المتكلم . فكلّ راو يضيف لبنة للبناء المقام . وكلّما انتقل
الفارئ من راو إلى آخر اتّسع نطاق الحدث وبيّدت ملامحه أكثر ، لكنّ الاسكاليّة
المطروحة ، ترداد غموضا على غموض ، فكلّ الأمر جرتي وراء سراب الكشف ، بدرك
بعضه لبغيث أعليه ، وكشف حاسا منه لينعتم جائب آخر . ولا عرو في ذلك ،
فالعنوان يحيلنا ، كما قلنا سابقا ، على المناهة التي أقامها جبرا لفارئه . وقد وجد
في تعدّد الرواة طريقه منلى للإيهام والنمويه . فالبحث إيجاز هو يصدد الساء ، لكنه

(1) غالب هلسا " إلى أين تتجه "سمنية" جبرا ؟ مجلة " الثقافة " ع 10 - تشرين
الأول 1977 ص ص 84-114 .

(2) تذكرنا هذه الشخصية باميليا زوجة ياغو في مسرحية " عطيل " لشكسبير . وهي
تلعب نفس الدور . فاميليا ياغو هي التي تفسّر الخوافي ونوضح الأسرار .
انظر : "عطيل" ترجمة جبرا ص ص : 203-210 .

يبقى في كلّ أشكاله ، صورة لمحالة الإنسان المعيّنة .

إلا أن ذلك لا يعنى عدم افتتاح البطل الراوي على الآخرين . فما من راوٍ إلا يترك للأحر إمكانية الظهور والبروز ، بل إنّ صوت الأحر يتّضح جيّدا تعبيرا عن ذاته ودواخله . فإذا البطل مرآيا عاكسة للآخرين يتقبّل القول ، وبصوغه ، وفق عبارات الصوت الأحر ذاته ، دون أن يغيّر فيها أو يفعل فيها فعله . ومن ثمّ فإنّ الرواة ليسوا إلا مرآيا متعدّدة ، تكشف الذات المفردة ، مضمّخة بخواتم الآخرين . فحوارها الداخلي هو حوار يتّسع وينغلق ، ينفّث ويضيق ، ليمنّ من حين إلى آخر ، الصوت المغاير من الظهور والبروز دون تدخّل أو اعتعال . ويحد القارئ نفسه ، أمام شبكة قصّ غريبة ذكيّة .

شبكة القصّ:

إنّ تعدّد الرواة يدلّ على تعدّد وجهات النظر وهو يدلّ أيضا ، على كثره مصادر هذه الروايات . إلا أنّ العنوان الذي وضعنا فيه هذا الفصل والمتمثل في " النار والخواهر " أو "رواية الرواية" ، يقوم عماده الكبير في شبكة القصّ هذه . إنّ خيوط القصّ أو السيج الحكائي ينطلق ، أساسا ، من كون الرواية عند جبرا هي رواية للرواية . فالرواية ، عنده ، قصص منسابة ، منداخلة ، تجد منبعها في عملية قصّ الرواية ذاتها . فالرواية ، وفق هذا المنظار ، قصّة تكتب قصّتها . وهنا ، أيضا ، نرى بوضوح كيف أنّ المؤلّف يخفي وراء روايته ، كما يترك لهؤلاء أنفسهم إمكانية الاختفاء عبر عملية قصّ قصّته . إنّ هذا الراوي يسكن الذهن بأحداث القصّ . ولا يهمل وعيه بالحدث ، وهو يحدث ، فينابعه ويعالجه أثناء الفعل ، منبّها إلى أنّ هذا الأسر هو بصدد الإعداد والترتيب ، وإته يسوي بحقيقه كرواية . ومن ثمّ يدرج القارئ ضمن عملية ثنائية أحدا وعطاء . فالحدث حاد والرواية نلتزم سردها ، إنّ المل

ففي روايه " صراح " يتّضح لنا أنّ الراوي أمين سماع هو مؤرّخ روائي : مؤرّخ لآله بكتب تاريخ أسره آل باسر ، وروائي لآله براوج بن التاريخ وكنانه روايه حول قصه حبّه لسميّة . وهذه الرواية ، في منظورنا ، ليست إلا رواية " صراح "

دانها . إنها رواية للرواية . فأمين سماع وهو يقصّ الأحداث . يصوّر مخاض الرواية ،
تدريجيا ، فهو من ناحية يعيش الحدث ، ومن ناحية أخرى سخره . وضمن هذا
التراوح بين " المفعّل " وتصوير الفعل ، ينكشف أمين انكشافا كليّا .

ومنذ البداية يكتشف أمين الحساس ضمن أحداث أوردتها الراوي ، ليرر
تجربته الوجودية . فكان لفأوه بالفتاة التي دعمته للنظر في إصبعها الأحمر ، ثم
بالشرطي الصديق الذي يملّ عمله ويلتقي بالمتسوّل وبالفريب . وهي أحداث يبرر
من خلالها الراوي النظرة الوجودية التي يتحلّى بها أمين الكاتب ، ونكتشف ،
تدريجيا ، أنّ أمين الحساس أديب متميّز . وما ميله لكتابة تأريخ آل ياسر إلا دليل
على ذلك . فأمين الراوي له ذات مشربة بالأدب والفنّ ، وله ميل خاصّ لكتابة الرواية .
يقول متحدّثا عن نفسه كاشفا إياها : " فلذا استيقظت في الصباح مبكرا مكثت أطلع
في عراشي أو أشتعل بكتابة رواية جديدة ، ثم أذهب إلى مكتب تحرير الجريدة حيث
أقضي معظم النهار في كتابة المقالات ، ومن دأبي أن أكتبها بسرعة لأنني ، بعد
سنوات طوال ، من هذا العمل ، أعرف بالضبط ، ما الذي يقبل عليه القراء " . إنّ
أمين صحفى محنك كثير الإنجاج في هذا المجال ، لكنّه بخصّص الصباح للقراء
والمطالعة أو للكتابه والعمل الروائي . وقد ربط أمين كتابة الرواية بفعل هام :
اشتعل : فالعمل الروائي هو " شعل " أي فعل يقوم به الإنسان عن إدراك ووعي هدفه
الأسمي أن يتلّهي به ويشغل نفسه عن صروف الحياة وتقلّباتها . ويتّضح هذا الرأى
أكبر ، عندما يعتبر الرواية ترويحاً عن ضيق الصدر و "دربة للتعبير عما (يريد)
قوله" ولما كانت الرواية عالما بذاته ، فقد وجب عليه أن "نقسم نفسه إلى أشخاص
كثيرين" ، حتّى يصوّر ما في النفس من تناقضات ، تعصف بداخل الإنسان . واتخذ
موضوعها من حياته ذاتها ، بل من تجربته التي عاى منها الأمرين نعى "حبّه
لسميّة" (1) فهذه الرواية هي رواية حبّه الماشل . فكأنّه يغنى بهذا الحب ويربّه ،
ولعله يتسلّى عن تقلّبات الحياة المسرفة به ، وينأسى عنها . ولا شك أنّ سعه داك
بوذى به إلى ابتكار تعادلية بينه ، وبين العالم المحيط به . فالتناقضات تأخذ بلبّه ،

(1) جبرا "صراخ" ص 10 .

فيبحث جاعدا عن انسجام صعب المنال . وفد وجد حله ، في هذه الكتابة ، وهي الميدان الوحيد الذي بإمكانه أن يتقبل التناقض ، ليحمله إلى ضرب من التلاؤم . ولذلك" وزع أجزاء التجارب ، ضمن إطار الرواية ، بحيث يتخذ في النهاية ، شكلا يقع فيه كل شيء في مكانه ، فتبرز الأجزاء جمال الكل" (1) .

إن الشكل الروائي ، هو إذن ، معادلة تستوجب ، في نظر الراوي ، أن تجعل الأحداث تتوالى مرتبة ، في منظومة متعادلة الأطراف ، وتمسك في آن واحد بالمناقضات ، في علاقة انسجام ووثام ، لا علاقة انفصام وصدام . ويعلق أمين عن تجربته ، في الكتابة . فيقول : "بعد أن قضيت سنوات المراهقة ، أعالج الكلمات ، أكتب كل يوم شيئا ، مهما هزل شأنه ، كتبت كتابين فحدثت المعجزة . وإذا أنا بين عشية وضحاها موضوع الكلام والنقاس ، موضوع المدح والقدح ، فذكرت أن ذلك أول السهره..." (2) . وقد ارداد "جنونه" بالكتابة عند لقائه بسمية . يقول معترفا : "كان رأسي عامرا بالفكر لكتب جديدة ، ولما التقيت بسمية وعلقت بها وجد في إعجابها وتحسيعها ، حافرا لي على الوثوب إلى الآمام..." (3) . إن الحدث المتمثل في ظهور سمية ، في عالمه هو الذي أعاده إلى الخلبة ، فكأنه البعث الأول أو المسلد . فلقد أعطى الكثير ، لكن غيابها المفاجئ أو الهروب المبيت (4) . جعله ينعكس على الاعقاب ، "فانقطع عن العمل ، في الجريدة لمدة طويلة ..." (5) لكن صديقه عمر السامري (6) دفعه دفعا إلى إعادة النظر في وضعيته تلك . فشرع في كتابة تالت كتبه الناححة ، بعد فترة من الحذب ، دامت ثلاث سنوات (7) .

إن أمين يجد في الكتابة خلاصا مثاليا مما هو فيه من حزن وأسى . كما أن كتابه الثالث دفع بأسرة آل ياسر إلى دعوته لكتابة بأريج العائلة . ذلك أن عنايت

(1) حبرا "صراخ" ص 11 .

(2) م.ن. ص 41 .

(3) م.ن. ص ص 41-42 .

(4) م.ن. ص 54 .

(5) م.ن. ص 56 .

(6) م.ن. ص 58 .

(7) م.ن. ص 58-59 .

وركران أعجبتا بكتابته ومقدرنه " على استعراض الماضي واستحضار من مانوا المله الصفحات ... " (1) وخاصة " اطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي جعل منها إطارا يحيط بالمواضيع الرئيسية وبطريقته (المفرعة ، المسرة) في التذلل بأبطال كسه ، في جو من الشهوانية النادرة والألم الخفيف " (2) .

إن هذه الحمل ، هي تعليق على كتابات الراوي مضمخة برؤية أسرة آل ياسر ، في كتاباته . ومنها يتضح لنا أن "أمين" دارس للحياة الإنسانية ، في الطبقات الشعبية، وله مذهب خاص في تصوير هذه الفئات باعتبارها إطارا عاما لا بد منه لكل عمل . فهو يبعث الحياة في شخصه ، ويجعلها نعيش شهوانية عاطفية قوية نادرة الوجود ، ويفعل فيها " الألم " المأساوي فعله . فيعصرها ويعمق مأساتها . وقد استجاب أمين لمطلب عنایت ورتب أمره على نحو يخول له الحرية التامة ، أثناء النهار كي "يكتب كتابا عن سمية" (3) وإن لم يبرز لنا أمين هذا الكتاب بجلاء ، إلا أننا نحس ، بأنه كتاب "صراخ" وهو الصراخ باسم "سمية" ليلة العودة : عودة أمين من الجبل ، وعودة سمية بعد هجرتها . إن أمين لم يوضح هذا الأمر ، لكنه على العكس من ذلك ، وجد لذة في إيراد فقرات كل قد كتبها ، عن آل ياسر ، وهي فقرات أرنات ركران ، مننقة من ماضيها ، أن نقرأها قبل حرفها (4) وهذا الحرق يذكر الدارس حرق غازي ناسا ياسر (5) وينمئ مما ستمد عليه ركران ، من نضمر لقصر آل ياسر ونسفه . ثم هروبها حنا عن حياة جديدة . وبذلك يتحرر أمين وموت كل ارتباط كان بجمع النالوث المقارب المتعاند ، نعي : أمين وسمية وركرل . يقول أمين وهو يشاهد دخال الانفجارات : " شعرت بلجج من النار تنلاطم في رأسي ، كأنها انعكاس لما أراه ، ومنتقذوني في صحك صاخب . فأدركت أن تلك النار مظهره اندلعت هناك ، لنفسي على جرانيم سارية - لقد اندلعت لإنقادي أنا ، لسطهير لحمي

(1) حرا " صراخ " ص 59 .

(2) م.ن. ص 59-60 .

(3) م.ن. ص 60 .

(4) م.ن. ص 78 .

(5) م.ن. ص 60 .

ودمي... (١٣) إلى أمين ، وهو يرسم قصته حته ، منطلقا من عودته من الحبل ، ولقاءه بالأصدقاء في المقهى ، واتصاله بركران ، تمّ عودته في آخر الليل إلى المنزل مثلا بالمطر ، يشعر أنّ النيران الملتهبة ، في قصر آل ياسر ، قد بلغت بذهنه مرحلة صفاء ، قلما توصّل إليها. فكأنّ هذه التّار هي الدّواء التّاجع حتّى يعود إليه وعيه ، ويصمّم وضعه . ومّا يدلّ على ذلك ، تصويره الحديد للطريق والبشر . يقول : " لم يكن من العسير عليّ ، حين حدّقت في عيونهم - أن أدرك أنّ الكثيرين منهم ، كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مدينتين ، يبحثون عن نهاية لليل طويل ، وبداية لحياة جديدة (2) إلى هذه الجملة ، هي الجملة - القفل . وهي أيضا الجملة المفتاح بها يتحدّد المسار وتتوضّع الرّؤية . لقد بدأت الرّواية بالهيام ، في معانيه المتعدّدة فأمين هائم في الحبل ، متسكّع في المدينة ، وسميّة مهاجرة ، وركران وقبلها عايت هائمة في ماضٍ سحيق . وتنتهي الفصّة بعودة الوعي لأمين ، بعد موت عنایت، وثورة ركران العارمة ، وعودة سميّة العريضة . عندئذ يكون انفتاح أمّس على عالمه ، فينظر إلى النّاس ممطار كلّه جدّة ونفاؤل . وإذا به يدرك نهاية لبله الطويل ، وبقسّص عنه كابوس الأحلام المرعبة وينبلج أمامه صباح حديد .

إنّ رواية "صراخ" هي صيحة أمين ، كنبها بنفسه لستّ بياض الورق الباصع، بما يعتلج في دواخله من فواجع وأحزان . والرّواية - إذ تروى - هي حوصله وإجار لفعل القصّ ذاته . فأمين بروي الرّواية ذاتها ، وهو يعايش أحداثها . وهذه العمليّة ليست إلا صورة للتّار ، وهي نصفل وتبلور وتلنهم القشور لنقى اللب والجوهر . فالرّاوي ، عبر شبكه قصّه ، يعيش الحدث وبروه في آن ، ملوّحا ، من حين إلى آخر ، إلى لحظة الكتابة ذاتها ، متّسعا نسق الحدث ، مطوّرا الفعل الإبداعي ذاته . إنّ الرّواية عند جبرا هي انعكاس لحياة إنسانيّة، وهذه الحياة هي حياسا، ومن لا يصل إلى الجوهر الأصيل إلا بعد الصّهر، وليس الصّهر إلا الوسيلة الوحيدة الكميلة سعريته المتسور، من أجل خفيفة ناصعة . والرّواية - وفق هذا المنظور - ممسي مرآة لنفسها، تنكشف تدريجيّا وتتعرّى مميطة اللثام ، عن الحياة في تغيّرها المسرف

(1) جبرا "صراخ" ص 92 .

(2) م، ن، ص 95 .

وتقلباتها الكثيرة .

أما رواية "البحث" فنعتبر من الروايات / القصيّة . فعملية البحث في حدّ ذاتها هي حالة عليها الرواة . إذ يسعون إلى المعرفة والحقيقة . ويبدو هذه المعرفة وهذه الحقيقة ، في تناول اليد ، بل هي محسوسة معيشة . فوليد مسعود "المحوت عنه" كائن وجد في زمن ما ، مما دفع بأصدقائه إلى محاولة كشف سرّ اختفائه . والعملية إلى حدّ هذا الأمر ، عملية سهلة جليّة ، إذ تسندعي الانتباه وربط الأحداث ببعضها البعض ، وتركيبها وفق نسق محدّد ، لكنّ الذي يجعل الأمر صعبا ، والبحث غير مجد ، هو أنّ الرواية ذاتها ، هي تصوير لعملية البحث نفسه . إنّ الدكتور جواد حسني في عرضه لهذا البحث ، يجعل القارئ يتساءل : أليس في الأمر حيلة ما ، حيلة حاول الكاتب أن يسترعي بها انتباهنا . فوليد مسعود "المحوت عنه" ليس هو المعنيّ بالأمر ، بقدر ما هي طريقة البحث وسبله . وهذا الأمر ينكشف ، تدريجيا ، لما نعلم أنّ الساعي إلى البحث هو الباحث نفسه ، بل لعله "المحوت عنه" نفسه . إنّنا نضع هذه التساؤلات لمريد التبريح والمهم والتحيص . هل الدكتور جواد حسني في بحثه عن وليد مسعود يسعى ، فعلا ، إلى معرفة هذه الشخصيه ؟ ألا يكون سعيه مبطلنا بمحاولته التعرف على جذوره هو ، وجذور الآخرين ؟ .

إنّ البحث عن وليد مسعود هو استدلال الدات على الدات . فكافة الرواة ، يكتبون الرواية التي هي روايتهم . فجواد حسني ينكشف عبر الكناية وعبر اللغة . فهو صاحب القلم الذي يجمع كلّ المعلومات ، من أجل عمل متكامل . تقول رباح مخاطبة الدكتور جواد : " لا نتوقع متي متيجا للمعلومات عنه . أخبرني مريم أنّك تكنت منه كتابا" (3) .

وإذا علمنا أنّ هذا الراوي هو مؤلف قصصيّ فيما سبق . بل إنّه أورد إحدى قصصه ، عبر هذه الرواية ، وضمّنها داخلها . وهي قصّة أرادها ، على عكس الروايات الأخرى ، مربطة بالواقع ، شكلا ومحتوى . يقول الدكتور جواد حسني معنرفا :

(1) جبرا - صراخ - ص 92 .

(2) م.ن. ص 95 .

(3) جبرا - البحث - ص 23 .

" اليوم عدت إلى تلك الأوراق فوجدت فيها خلاصه رمزية ، تنبؤيّة للشخصيّة التي بقيت على صلة بها ، قرابة عشرين عاما . فضلا عن أنّ الحادثة ذكرتني من جديد ، بذلك التناقض الذي لم ينقطع قط بين شخصيّة الرّجل الحقيقيّة وبين ما قيل ويقال فيه . أعدت النظر في الفصّة فقرّرت أن أتركها على حالها ، لكنّي عدت واسيدلت الأسماء الوهميّة فيها ، بالأسماء الحقيقيّة لتكون ، عكس ما يدّعي الرّوائيون فيما يكتبون ، حين يعلنون أنّ الشخصيات التي في روايتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها ، خشية من دعوى قذف أو تهجم من أحد يحسب أنّه هو المقصود بإحدى شخصيات الرواية . شخصياتي هنا حقيقيّة . وما الحادثة التي أرويها إلا فصل صغير آخر من حياة وليد مسعود ولن أكون إلا أميناً ما وسعتني الأمانة في رواية ما أعرف... " (1) .

إنّ هذه القولة توضّح أنّ الرّاوي يريد ، على التّمويه تمويهها . ويصيف الحادثة إلى الحادثة . فهو كاتب قصّة . وكاتب القصّة ينطلق من الواقع ، لكنّه يصيف إليه من خياله . ورغم أنّه يقرّ بأنّه عاد إلى هذه القصّة ليجد فيها صورة لشخصيّة وليد ، عاد إليها ليعمل فيها قلمه لا لكي يمّوه ، وإنّما ليجعل الشخصيات بأسمائها . فكأنّه أراد أن يقول لنا إنّ هذه القصّة واقعيّة فعلا ، وإنّ أبطالها من الواقع المعيش . بل إنّ الأسماء هي أسماء حقيقيّة . وهو ، في ذلك وفق مقولته ، يعاكس رؤية القصّاص عادة ، وعكس ما فعله هو في بداية رواياته ، بل على عكس ناسج شخصيّة هو ، ونعني المؤلّف جبرا بحيث نقرأ في مطلع روايته ما يلي : " هذه الرواية من خلق الخيال فلذا وجد أيّ شبه بينها وبين أناس حقيقيّين أو أسمائهم ، فلن يكون إلاّ من محض الصدفة وخاليا من كلّ قصد " (2) بل إنّّه أورد نفس المقولة في " السّمينيّة " . إنّ نفس العبارات يعيدها جبرا وإن ركّز في " السّمينيّة " على الشخصيات والأسماء في بداية الجملة ، فإنّه في " البحث " اهتمّ بالرواية ككلّ . فـ " البحث " رواية خياليّة . والرّاوي الباحث يقرّ أنّ قصّته التي أوردّها ، هي الأقرب إلى الحميفه ، إلى لم تكن الحقيقة ذاتها . وهنا يكمن التّمويه أو إرادة التّمويه . فالرّاوي الرّوائي يقصّ

(1) جبرا " البحث " ص 47 .

(2) م.ن. ص 4 .

قصته تدريجيًا . وسحاول كلّ مرّة أن يمتحننا ، بعبارات تدلّ على صعوبة الكتابه
دائها، فموضوع " البحث " صعب وساقّ . يقول الدكتور جواد حسبي محاورا ابراهيم
الحاج نوفل : "قال ابراهيم : " هل من حديد بشأن أبي مروان ؟ " فقلت وأنا أعمر
غيلوني : " مازلت تأثها ، لا أدرى من أين أبدأ ؟ " .

- ولكن يجب أن تبدأ " .

- لماذا لا تبدأ أنت ؟ .

- أنا ؟ أصبحت الكتابة عندي عملية شاقة . صرت أحسّ رؤية الورقة

البيصاء أمامي... " .

- أقول ذلك ، وأنت الذي تكتب طليقا ، كما يكتب الشعراء ، فماذا أقول أنا ؟

أندري أنّ النظرة السوسولوجيّة تفسد الخيال من أساسه . يدربونك عشر سنوات
على رؤية الإنسان كظاهرة مجتمعية - وإذا أنت في النهاية تمقد المدرة على رؤيته
كينسلي متميّز كينسلي متوحّد ، أصالته في دخلة دهنه في خلايا دماغه " . [٠٠٠]

- "إذا لم تر وليد كذلك فخير لك ألا تكتب " (١)

إنّ الدكتور جواد الباحث يواصل نمويته وهو في نفس الوقت ، ينفذ في
بسط قصته تدريجيًا محاولا إرغام القارئ على المتابعة ، حتّى يصل الدروة ، وهي
العقدة المتمتلة في اتّباع سيرة وليد مسعود . يؤكّد الدكتور جواد لمريم " أنا الآن
أعد النظر فيها ثانية [كتب وليد] أريد أن أصل إلى نتحة على الأقلّ حسما
للإشكال مع زوجتي . فهي تقول " أكتب كتابك عنه وحلّصني " . استضحكت هالة ،
ووصفت ساقا على ساق ، وقالت : " أريد من جواد أن يسهي من هذا الموضوع ، لكي
يسنطيع التفكير في شيء آخر غير وليد " (2) .

إنّ الدكتور جواد يسعى إلى تأليف كتاب " البحث عن وليد مسعود " ، وهو
مصمّم عليه كلفه ذلك ما كلفه . ألم يصرّ قائلا : " لا الدّئاب ولا غير الدّئاب سنتيني
عن الكتاب الذي أكتبه ؟ (3) . كيف ستكون صيغة هذا الكتاب هل هو دراسة حول

(١) جبرا - " البحث " - ص 82 .

(2) م.ن. ص 347 .

(3) جبرا - " البحث " - ص 358 .

حائب من حوائب البطل المحاصر المواروي أم هو عود على بدء ، أي أن " المبحوث عنه " هو " الكل " الذي لا يتجزأ ، والمحدث عنه هو الحديث عن مجتمع بأسره ؟ هذه الأسئلة تحرر دهن الدكتور جواد وتنخر وعي قارئ " البحث " . يقول الراوي في آخر صفحات الكتاب : " ها أنا اليوم قد جمعت أوراقي وهيئات ملاحظاتي وسأبدأ جازاً بخراسني . ترى هل سأبلغ نتبجة قطعية بسأل وليد ؟ " (1) .

إنّ " البحث " هي رواية تقصّ قصة بحث الراوي الدكتور جواد حسني عن كلّ ما يتعلق بوليد . وهو بالأساس جمع لمقولات وأحداث قيلت أو عاشها وليد بنفسه بل إنّ " وليد " يحكي قصة طفولته الأولى ومراحل شبابه . والدارس " للبحث " يسترعى انتباهه الفصول التي جاءت على لسان الدكتور جواد . ففي البداية يتسلّم جواد تركة صعبة ثم يبدأ بحثه ، ليعود في الأخير " واعدًا بالمزيد " . وهذا الوعد ليس إلا صورة للبحث الذي بين أيدينا . فقد جمع الراوي المعطيات ، وبوّها ، ثم فدّوها للقارئ كلاً لا يتحرّأ ، وبذلك نكون رواية " البحث " هي قصة بحث جواد عن شخصيّة وليد الذي اختفى في ظروف غامضة ، ورغم " البحث " فإلّ السرّ يبقى طيّ الكتمان .

إنّ هذه الرواية هي انعكاس لحياة الرواية وهي تصدّد الإبحار . فكأننا أمام راو يفتصح داخلياً ، صاهراً الأحداث ، مقابلاً الآراء ، من أجل الوصول إلى جوهر بعسر في الحقيقة بلوغه . فنحن أمام نار تنصهر ذاتياً من أجل إشعاع النور في الدواخل والخوافي حتى تتضح الرؤية ونسجلي . ومن ثمّ فالرواية هذه صهر للذات من أجل إبراز خصائص إنسانيّة الإنسلي وجوهره الأساسي . لكن كيف جاء روابه " العرف الأخرى " وما هو مدى اتساق شبكة قصّها مع " النار والجوهر " ؟ .

العرف الأخرى :

" العرف الأخرى " هي من الروايات التي تأخذ شكل الاعترافات الخفّية . إنها رواية الذات تحكي انشطارها . فالراوي بقصي لبله في العراء ، لا كالعراء ، في عرف لا كالعرف . وهذه الرواية أيضاً ، هي رواية الرواية حيث ننسج الراوي قصّته متابعاً أحداثها تدريجياً . ولا تنكشف هذه اللعبة ، إلّا في آخر الرواية . وإن يجد الباحث

بذورها في متن الكتاب . فالبطل كاتب ، يسهر خلال ليلة كاملة عن هويته أو هو يناساها ليعيش روايته الجديدة محاولا قدر المستطاع أن يكون عينا أمينة على الأحداث التي يعيشها أو هي تمرّ بمخيلته . يعترف الكاتب بسبابه ، ويحاول مداراته، في سبيل استكناه الدواخل ، بل إنه يسي كتابه " المعلوم والمجهول " . فللرّاي مؤلف يحمل هذا العنوان . وإذا هذا الكتاب بمسي كتابا آخر ، فبه عن الدكتور ممر علوان الذي تندمج شخصيته بشخصية الرّاي ، بل إنّ صورة الدكتور المذكور هي صورة الرّاي ذاته ، كما أطلعه عليها الدكتور راسم عرت (1) . إنّ الرّاي ينفي تماميه مع شخصيّة ممر علوان التي تلصق به تلك الليلة ، لكنّه يعترف بأنّ الكتاب يحمل صورة هي صورته هو . وبالتالي ، فالكتاب سواء كان يخصّه أم لا، فإنّه يحتوى فصولا من سيرة البطل ، فما يقع خلال تلك الليلة ، هي أحداث متداخلة ، مسافلة ، تدلّ على عمق حرج الدهن البشريّ ونسوّشه . ويبلغ التشابك والتداخل الذروة عندما يجد الرّاي بقرأ بعض الصفحات من كتاب " البدل " (2) فإذا به بقرأ ما كان بدور بخلده من لحظات . عندئذ يتساءل مرارة وخوف ووجل فيقول : " دهلت، ولمّا استمررت في القراءة . أصابني الدمر . وجعل قلبي يحقق بسرعة ظالمة . هل كان الكتاب يتحدث عني ، عن نحرستي - أم إنّني بخدعة رهينة في ذاكرتي اللعينة إنّما كنت أسنعيد أسطرا قرأتها في كتاب ، فتوهّمت أنّي صاحبها وبطلها ؟ " البدل " لعلني كنت قرأت الكتاب قبل آيام ، فعنوانه مألوف حدّا لذي [. . .] أليس من المحتمل بعد كلّ الذي جرى هذه الليلة أنّ يكون هذا الكتاب بالفعل قصّة حياتي ؟ وكيف يمكن أن يكون ذلك إلّا إذا كنت أنا الذي كنته ؟ " (3) .

إنّ الرّاي في " العرف " تنغمس في تحليل نفسيّته حتى ينشعب أمامه الأحداث وتداخل ، لكن اكشاف روايه الرّواية أو قصّة القصّة ، وافنصاحها لا يحلّي إلّا في الصفحة الأخيرة حبّ يقرّ البطل على لسان صديقه علسوي عند التواب : " لا أخرى ما بك ! إلّا إذا كنت منذ الآن قد بدأت نصيغ في صفحات كتابك القادم " (4) .

(1) حبرا " العرف الآخري " ص 81 .

(2) م.ن. ص 127 .

(3) م.ن. ص ص 126-127 ،

(4) حبرا : العرف الآخري ص 162 .

إنّ هذا السؤال / الجواب إلى شئنا التعبير ، هو تحديد للكتاب الذي يسعى الرّاوي إلى إبداعه، وهذا النّأليف ليس إلا رواية " الغر " . فهذا الكتاب الذي يضيع فيه صاحبه ويغيب ، ويحتفي فيه مبدعه وببطفئ ، ليس إلا " العرف " . و " العرف " هي عرف داخلها مفقود وخارجها مولود . فالرّاوي تائه لآتاه د خـ ل إلى " الغر " ولما خرج منها مازال به مسّ من تعاريجها وانعطافاتها المبتدّدة . ولا غرو في ذلك ، فصهر الذات وفقدان الذاكرة من أجل التغلغل في دواخل النّفس هو الجوهر المأمول . والكتابة الحقّة هي توه وضياغ ومعايشة صارمة للأحداث والأعمال حتّى يمسي الرّاوي / الكاتب بطلا أو كالبطل المأسور داخل النسيج الرّوائي .

إنّ " الغر " هي الذات تحكي ضياعها داخل نفسها ، فإذا هي " تنحرق " تدرجياً ، مضيئة خوافيها وأدغالها العميقة ، من أجل فهم للذات الإنسانية في تحليلها الكبير . فالجوهر هو بالأساس مرور بالعرض لبلوغ اللبّ الذي لا ينكشف إلا بعد التجربة المريرة . والتّار هي السّيل الوحيد لذلك . فكأنّ الرّاوي ، ومن ورائه حبرا يسعى إلى الانكشاف الكلّي . ومن ثمّ كانت الرّواية تقصّ ذاتها من أجل تعمق أجدى وأنفع . فالصهر أمر واجب حتّى تنكشف الذات ذاتا لذاتها . فهل تستجيب شبكة القصّ في " السفينة " وتنسق مع ثنائيّة " التّار والجوهر " ؟ .

" السفينة " هي رواية الهروب من الذات . وهي رواية البحث عن الخلاص بشتّى السّبل والطّرق . الرّاوي حائر فلق لا يعرف لمأساه حدودا . ومن ثمّ لم يسع هذا البطل إلى " السفينة " إلا للخروج من محيط يناصره العداء . فأراد المروق إلى الخارج علّه يجد بعض السلوى . والغريب أنّ قصّته هذه لم يحكها ، وهي تسرد ذاتها ، كما فعل رواة جبرا في بقية أعماله الرّوائية . وإتّما أوجدها مبطلّة ، في سياق قصص قصيره أو قصائد شعريّة . كما أوجد الرّاوي الرسائل والكتابات التي تركها بعض سحوصه وخاصّة الدكتور فالح . فالكنانة ، في الأخير ، تسرد كناية الأخرس وهي تحمل في طيّاتها قصّة " السّفينة " ومأساة أهلها . فعصام السلملي يورد قصص حبّ عاشها وديع الذي كل ، بدوره ، يقصّها لصديقين له " كحكاية مسترسلة . كل أبوها عطارا [...] ... " ذلك أبي " تقول هي - وقد نسيت اسمها (ألقها ، إذن ، من

خلق الخيال لا غير) " (1) إلى هذه القصص هي صورة للقصّة الكبرى " السّفينه " .
علامج المأساة موجودة وإرادة النموية واضحة . فهذا الاستطراد (ألقها من خلق
الخيال) هو تمويه من أجل بعث روح التصديق والإقناع لدى المستمع أو القارئ .
فالقارئ وهو يطالع ، هذه الجملة ، يعرف حقيقة مفادها : أنّ الراوي عصام ومن
ورائه ودع يقولان الحقيقة ، فإلّ شكّا في وجود شخصيّة " الفتاة " فإنّهما لا يشكّل
في أنّهما يمتلآن الحقيقة الوحيدة التي لا تقبل الشكّ والدحض .

وفي رواية " السّفينه " بعض الفقرات التي تحيل إلى واقع الشخص ،
فالحديث من الرّحالة الأجانب وهروبهم من المجتمع أو من " امرأة يخشى زواجها " (2)
هو ، في الأصل ، إشارة إلى واقع شخصيّة معينة . كما أنّ القصائد التي طعنت
العمل الرّوائي هي ، في الحقيقة ، ضروب من الخلاصة لما تحمله الرّواية من معنى .
فقصائد " من الشمس ومن منّا القمر ؟ " (3) وقصيدة محمود الرّاسد التي يمكن
عنونتها بـ " البحر / الوحش " (4) هي تصوير لواقع السّمينه في البحر ، إلتان
العاصفة : وهي ترمز لقصة محمود ذاته . لكنّ القارئ لرّواية السّفينه " يستشفّ
فيما تركه الدكتور فالح من رسائل ومذكرات (5) قصّة السّمينه ذاتها . فكأنّ هذه
الكتابات هي تأليف للسّمينه ، من منظور ، هذه الشخصيّة . إنّها سمينه الدكتور
فالح التي كتبها ، بعد أن ركبها ورحل فيها ، ليرحل عنها .

إلّ رواية " السّفينه " ليست رواية للرّواية أي إنّنا لا نعثر على ذلك
الهاجس الكبير الذي يحدو شخص جبرا لتصوير واقع قصصهم . إنّها رواية لا
تعالج ذاتها بذاتها على غرار الرّوايات الخبرائيّة الأخرى . ولعلّ الكاتب لم يحد
مستساغا أن يستعمل ناره لبلوغ جوهره ، فاكتمى باتّباع الأحداث وفق منظور روايه
دون الرّكون إلى متابعة روائيّة الرّواية . ورغم ذلك ، فإنّ بذور هذه الرّوائيّة
موجودة مغلفة داخلية في بلايف العمل ، وفي بعض المواقع المنارة كما بيّنا آنفاً .

(1) جبرا " السّمينه " ص 26 .

(2) م.م. ص 85 والإشارة تعني عصام السلمى .

(3) م.م. ص 118 .

(4) م.م. ص 135 .

(5) م.م. ص ص 212-225 .

فلذا الأبطال يكتشفون ويكشفون واقعهم تدريجيًا عبر سيج لعويّ آخر لا يعود فيه القول على القول والكلام على الكلام . ولم تكن "السّفينة" هي الرواية الوحيدة التي لم تتّبع ولم تتّسق وفق نار جيرا وجوهره . ذلك أن روايته "صيّادون في شارع ضيق" جاءت على هذه الشاكلة . أمّا أغلب قصصه القصيرة بدءًا بـ "ملتقى الاحلام" (1) إلى "بدايات من حرف الياء" (2) فقد جاءت تحمل في طبّاتها ذلك الهمّ العظيم الذي يمكّن الرّاوي من الحكيم والتفكير في مبلد فصّته ذاتها . فكأنّ العمل الرّوائي هو شكل ثنائي السمة . هو فعل ، وتمكّير في الحديث عن الفعل . ونص ، إن تمعّنًا في رواية جيرا التي ألفها معيّة عبد الرحمان منيف الموسومة بـ "عالم بلا خرائط" ، فلننا وابدون أنّ هذا العمل يتّسق الاتّساق كلّ مع ما ذهبنا إليه . فجيرا يؤكّد ذلك قائلاً "إنّ كتابة "عالم بلا خرائط" قصّة أوجرها كما يلي : انتهيت من كتابة "البحث عن وليد مسعود" وكنت متهيّئًا لكتابة رواية جديدة . عبد الرحمان منيف كان مثلي أيضًا . ذات مرّة كنت بعض الصّفحات لكن توقّف . أنا أكتب سببًا ببطء ، والرّواية الواحدة تستغرق متّي عادة أربع أو خمس سنوات . قرأت ما كتبته وفجأة خطر لي خاطر سأله : مارأيتك أنّ بكتب الفصل الثاني . نرّد منيف ، تمّ قبل . بعد أيام جاءني بفصل ، وقال لي : لقد أوقعتك في فخ ، فأخرج منه . كتبت فصلًا آخر ، وأوحدت له فخًا وهكذا . . . لم نبحث التفاصيل . وعندما كتبنا عدّة فصول ، أدركنا أنّ اللعبة صارت جدّية ، عدّد جلسنا وأخذنا نبحث في ما كتبناه . أمّا موضوع الرواية ، فقد كنت أفكر فيه منذ زمان بعيد ، واتفق أن لافى ذلك هوى في نفس صديقي ، لانه هو أيضًا ، كان يفكر في شيء من ذلك النوع : رجل يتهم بقتل امرأه بحبّها . وقد حدث ذلك فعلا هنا " (3) .

(1) حبرا - "عرق وبدايات من حرف الياء" ، ص ص 62-67 .

(2) م،ن، ص ص 203-220 .

(3) محمد الحبيب السالمي : "حوار مع حبرا ابراهيم جيرا " الوطن العربي " ع 342

للسنة 1983 ص ص 52-53 .

لنّ موضوع هذه الرواية ، قد خامر جبرا فعلا بل لنّ إحدى قصصه القصيره
عرصت نفس الموضوع ، معالجة مباشرة ، إنها قصّة " السيول والعنقاء " (1) وفي كلا
العملين ، فلنّ جبرا اتبع نفس النسق . فجاءت الرواية ، رواية للرواية والقصة قصّا
للأفصوصه . فكلّ نصّ هو نصّ للنصّ . ومن ثمّ أوجد جبرا هذا النمط التعبيريّ
المجديد الذي تظهر فيه عمليّة الخلق والابتكار تفضح ذاتها بذاتها .

لنّ روايه " عالم بلا خرائط " وجلّ كتابات جبرا القصصيّة تخضع أو تستجيب
لإحدى الخصائص التي بتميّز بها هذا الأديب . وهذه الخاصيّة ، هي عمليّة قصّ
الرواية عبر نشوئها ، فكلّ الراوي يتعرّى تدريجيّا من أجل خلق عالم متنام ، هو
صورة منه . فهو انعكاس للعمل أوّلا وآخر (2) . ومن ثمّ ، فلنّ عنصر " النّار " دافع
للصهر الذي بدوره يؤدّي حتما إلى جوهر بطلب فيدرك في الغالب الآم .

* * *

لنّ العمل الروائي عند جبرا ينطلق من نار تصهر لتصل القارئ بجوهر
الحياة التي إليها تحنو النفس وتستهوئ القلوب . وقد جاءت العناوين محدّدة لنّار
الارتحال والبحث والتنقيب والثورة والضياع . فالعنوان عند جبرا نار تسعى إلى
تحديد جوهر هو ، من النفس ، في الصميم . وما الجوهر سوى تلك الأحداث المتتابعة
التي تسلّط على بطل إشكاليّ ، فينعمر في شبكة القصّ يسرد بصمير المنكلم حفيضة
وجوده ، أو ما يشبه حقيقة وجوده ، كما تتراءى له في مرآة نفسه . وهذا البطل
الإشكاليّ في سرده ، يتناول الرواية ، باعتبارها ، مادّة للسرد ، أي إنّها هيولى بصدد
الخلق . فإذا الصورة خال للهكل بصدد البناء . ولنّ هذا الشخص السارد ينفث
أمام الأخرى ، فيتعرّى ويترك للأخر إمكانيّة المرور عبر مطوفه . فتظهر عند
الراوي أصوات الأخرى جليّة واضحة . فالراوي السارد عند جبرا يملك الطاقّة

(1) جبرا " عرف أو بدايات من حرف الباء " ص 168 - 197 .

(2) محمد عز الدين الناري - " مفهوم الروائيّة داخل النصّ الروائي العربي " مجلة "
الوحدة " السنة 5 . ع 49 تشرين الأوّل : أكتوبر 1988 م - 1409 هـ ، ص 96 .
يفتّن هذا الناقد إلى هذه الخاصيّة في رواية " عالم بلا خرائط " وبعض الروايات
العربية الأخرى .

الموحية التي تخول للآخرين التعبير عن ذواتهم ، من خلاله . وفي ذلك نرى أنّ جبرا يعتمد تصوير الواقع كما هو أو هو يسعى إلى ذلك سعيا واضحا . فجبرا لا يتغلق في رواياته ، وإنما يفتح للرأي المقابل بما فيه من رفض أو انتماء إلى الراوي السارد.

ولعلّ ركونا إلى أحد عناوينه التّفدية لإبرار هذه النقطة كل صائبا . إنّ هذه العملية تستدعى من القائم بها ضربا من المسؤولية ، ومن ثمّ دلت عبارة " النار والجوهر" على هذا المنظور . فالنار هي الحياة التي مرّ بها ، فنعطينا التجربة بأنواعها المتعدّدة ، وهذه التجربة تكوّن الصّهر الذي يؤدي بدوره إلى صقل الذات حتّى نمسي جوهرها هو صفاء الصوت الفرد - الجمع في آن واحد .

الفصل الثاني :

البداية والنهاية :

بين مَدّ الحربة وجزر الطوفان

- البداية : مَدّ الحربة

- النهاية : جزر الطوفان

تجهيز :

البداية في الرواية هي الفعل الذي يجابه به الراوي قارئه . وهو فعل منه يكون مطلق العمل الروائي وعليه يبني . فإذا كانت الرواية نسيجا لغويا يسرد خلاله الراوي ومن ورائه الكاتب القصة ، فإنّ البداية هي تلك الحالة التي يلج بها القارئ بصّة منذ الوهلة الأولى . فالوهج اللغوي يرسل ضوءه الساطع عبر الحروف نحو مختلة القارئ الذي ينطلق من التسيج اللغوي ، لكي يستوعب الأحداث والمنطقات . ونقطة الانطلاق كثيرا ما تكون ذات أهمية قصوى . فمنها يكون البناء وعليها يكون المعتمد . وكل عمل روائي ناجح لا بدّ له من منطلق أصيل . ونحن في تحليلنا لروايات جبرا وجدنا علاقة متينة بين عنوان لأحد كتبه النقدية : " الحرية والطوفان" وضربة البداية لأعماله الروائية . فالحرية حاله يكون عليها المرد الإشكالي . منها يكون المنطلق للعمل الإنساني . وعبرها يكون التوجّه نحو العقد المتعددة التي تتّبع مسلكها حتى النهاية . فما هي خصائص هذه البداية وما هي مؤسّرات هذه " الحرية" عبر خطاب جبرا القصصيّ ؟

البداية : مدّ الحرية :

إنّ البداية عند جبرا تتميز بخصائص واضحة ، فالمنطلق هو بالأساس لحظة حرجة تتّضح فيها مسؤولية البطل . فهو يبدو " فاعلا " بالمعنى التحوي للكلمة . فهو يصارع الواقع ويسعى إلى تخطّيه . وهذه اللحظة هي ، دقيقة للغاية ، فيها ينجلي لنا البطل وهو يقارع الواقع ويصارع الآخرين . إنّ البداية عند جبرا هي ولادة للحدث ، ولادة للفعل ، ولادة للعمل ، ولادة للحلم والذكرى .

صراخ :

أمين سماع في رواية جبرا الأولى " صراخ " فاعل للأحداث وراويها . فهو الذي يكتب قصّته ويربط عناصرها . ومنذ الأسطر الأولى يبدو لنا متسكّعا في شوارع المدينة أو كالمستكّع . فيلتقي بفتاه . ثمّ بشرطيّ صديق ليجلس في مقهى صغير ، يشرب قهوته . ويتّصحّح لنا بعد ذلك أنّه " عائد من الجبل حيث نسي كلّ شيء " عن المدينة . فأمين السماع غادر المدينة منذ أيام وتوجّه إلى الجبل لقضاء عطلة ، قصد

سبلان مآسبه وبصفة خاصة نسلن حته لسمبة ولعالم عنابت هأم .
لن الرواية تبدأ بالعودة إلى عالم المدينة . وهي عودة نتسم باللهفة من ناحية،
والبرود من ناحية ثانية . فأمين متلف متعطش إلى المدينة وما كثره الأحداث التي
يعيشها عبر ليلته تلك ، إلا دليل على هذا التعطش والتلف . أما البرودة فمأتاها
من المدينة ذاتها . فهي مدينة الموت : موت الحب وهروب الآحبة (1) . أما الجبل فهو
مقر الهروب . لقد كل أمين يهرع إلى الجبل كلما ألم به أمر . يجيب أصدقاءه في
المقهى لما سئل : " أين احتجبت طيلة هذه المدة " ؟

فيقول : " في كهف على الجبل " (2) .

لن عودة أمين إلى المدينة هي عود إلى الحياة الاجتماعية وانغماس فيها .
وهو ، إذ يعود ، يمسك بزمام الأحداث ويتعقبها تدريجياً ، وتطريقة المونولوج الداخلي
والافتصاح النمسي نعرف على اهتمامه . وبمسك حصر هذه الاهتمامات في ثلاثة
عناصر :

- كتابة تاريخ أسرة آل باسر

- قصة حبه لسمبة

- كتابته لرواية حبه الفاشل

لن رواية " صراخ " هي قصة ليلة من لبالي أمين الذي اسرجع فيها البطل
الأحداث التي عرفها . وكما سبق ، فلن البطل اسرى ، منذ البداية ، يصور فلقه
وتذمره وسخطه على الواقع الليم . لقد كل خارج المدينة من أجل راحة يطلبها فلا
بدركها ، فقرّر العودة إلى المدينة الآتون حتى يفي بحريته ، ويفوم بما هو مطلوب منه
وسعر عن وجوده . ويكفي أن نذكر الأحداث الأول : محادثته مع الفتاة وحواره مع
الشرطي لكي نعلم أننا أمام بطل إشكالي مصمم على الفعل . فهل سيصيب أم بصاب
بالمسل الذريع ؟ .

(1) نوبسوق صائغ - " عبر الأرض البوار " - مقدمة " عرق أو بدايات من حرف
الياء " ص 10 .

(2) جبرا : " صراخ " ص 30 .

"السّفينة" :

لئن بدأت رواية جبرا الأولى بالعودة إلى المدينة الآتون ، فلنّ "عصام السلّمان" يطل "السّفينة" ينجلي أمام القارئ وهو هارب من قَدَم غاشم . فيركب البحر من أجل خلاص حَلَب يبدو في الأفق جاريا نحو شاطئ الأمان والاطمئنان . لكنّ القدر كلن له بالمرصاد .

يفتح الرّاوي سرده قائلا : " البحر جسر الخلاص ، البحر الطرّي الناعم ، الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنقولن ، لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والأترع الممتدة كالشّراك اللذيذة . البحر خلاص جديد . إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ! إلى الشاطئ الذي انبثقت عليه رتّة الحبّ من زبد البحر ونفث النسيم " .

لنّ "عصام السلّمان" هارب من الحبّ ، هارب من الأرض ، من اليابسة ، هارب من قدر الحبّ الذي لا يقهر . وفي هذه اللحظة لحظة الهروب ، لحظة الانعتاق تكون المصادفة الغريبة أو على الأصحّ الاطمئنان الخَلَب أو الاطمئنان السراب ، إذ سرعان ما تتّصح الرؤية ونبدو الرحلة / الخلاص ، الرحلة البحرية / الهروب صرّبا من المستحيل . إذ يتحوّل البحر من معين على الهروب إلى معيق له ومعين على اللقاء والمصادفة . يعترف عصام : " ما كنت لأعرف أنّ (أكاد لا أستطيع أن أقولها) أنّ لى ، لى نفسها لى المسكينة ، لى الباكية بعض الليالي ، العادرة بأهلها من أجلي ، الضاحكة ، الراكضة على عيني ، لى ستكون أيضا هنا " (1) .

لقد قرّر عصام الهروب ووجد في السّفينة : " الهيركيوليز " أداته للضرب في البحر ، بحثا عن مستقرّ بعيد عن الآخّة . لكنّه رأى لى مع " زوجها الدكتور فالح عبد الواحد حسب بين الرّكّاب والسّفينة بعد راسية في مرفأ سروت . وفعت عيساي عليها بمحاة الناظر إلى حجر ضخم يهوى عليه من أحد السّطوح . فانسحبت في الحال من مرمى الخطر . لقد غدرت بي . لقد لحفت بي إلى المكان الوحيد الذي كنت أظنّه في مأمن منها . خرجت بين جموع المتكئين على الدريزن الملوّحين

(1) جبرا : السّفينة ص 9 .

الصّائحين الحالمين . ودهنت إلى الناحية الأخرى من السّفينة ... صدفة ولا رب...
ماعدت أتحمّل التّساء ، أريد الخلوة . أريد ألاّ يعرفني أحد باسمي أو وجهي . واحد
من مليون ، عابر سبيل يصطدم به المارّة ولا يرونه " ... (1).

إنّ "عصام" ينكتف داخلها ، فهو هارب إلى المكان / المثال ، إلى المكان الذي لا
يكشف . لكنّ المحاولة تبوء بالفشل . فهو طالب للمحال . ولا بدّ من اللقاء غير
المرعوب فيه. فإذا كان ساعيا إلى " الخلوة " و " الغربة " و "الوحدانية " ، فقد وقع في
عكس ما أراد . فالسّفينة المكان الضيّق يجمع لا يفرق ، يصل ولا يفصل . فتسمي
المجموعة واحدا ، والواحد ضمن الكلّ . إنّه المكلّ الذي يحتوى الكثير ليحيلها إلى
لحمة واحدة . وإنّ تناقضت الأهواء وتصادمت الرؤى . ويكشف عصام أنّ لمى ، فد
رأته . ففمرتها بجانب قمرته بل إنّ اللقاء كلن أمام القمرة . فكان المشهد المسرحي:

عصام ؟ أي والله عصام ! ، هيب الدكتور فالح وأكمل :

لمى شوقي عصام السلطان ! ،

لمى (بلهجة مسرحية) : من عصام ؟

أنا (بلهجة مسرحية أيضا) : شلون صدفة ! مرحبا دكتور

شلون حظ ! مصافحات سريعة ، ، " (2) .

إنّ هذا اللقاء ينمّ على قيام هذه الرّواية في أساسها على هذه المصادفة .
عصام وفالح ولما يلتقون في السفينة . فهذه السّفينة هي قدرهم الذي سيحملهم
إلى حيث تتحدّد المصائر وفق تحطيط مسبق سيّتضح تدريجيّا . فكلّ هذه الكلمات :
"صدفه" - "مراوغة" - تصميم" ، "ملاحقة" "إعاصه" ، "خلوه" "عابر سبيل" هي تحديد
لمسار روائيّ واضح ، يكون أساسه انعدام الاسفلات من الآني ، فإرادته الهروب التي
حاولها البطل ستنتهي به إلى الرّضوخ إلى مسار السّفينة . فالبحر حسر
الخلاص أمسى جسرا للقاء الدائم . واللهجة المسرحية هي المشهد الأنف الذكر ،
ستتواصل حدّا فاصلا بين الأبطال يلتقون للحدث ، وتتأجّع بينهم العواطف على

(1) جبرا : السّفينة ص 11 .

(2) م.ن. ص 13 .

النمص مما سدون . وهنا لعب الظاهر والباطن لعبته ، فلم ي تظهر ما لا تظن وعصام بالمثل وكذلك فالح .

إنّ بداية "السّفينة" هي لحظة من اللحظات المخرجة التي يعرفها الأبطال ويعبسونها بكل جوارحهم. فعصام أراد الهروب وهو فعل قام به عن إرادة ومسؤولية. فكان حراً ساعياً إلى الاعتناق من اليابسة ، فوجد في البحر إمكانية الاطمئنان والانزال ، لكنّه يلتقي بمن أراد غيابه، فإذا الغائب حاضر . وتتغيّر بذلك كلّ المعطيات لتصبح "السّفينة" سفينة رخالة تموج مع البحر بحر الخلاص في البداية وبحر الأشواق فيما بعد ذلك .

فهل ستكون البداية في " البحث " على هذا النسق سليمة اختيار لا بدّ منه ؟

" البحث "

اتّبعنا بداية " البحث " نسقا فيه بعض التغير للبدايات السّالفة . فقد قدّم الكاتب للرواية بمقطوعه من المرتبة التاسعة لربليكه . وهي مريثة تسم الذات الإنسانية بخاصيتين ، أولاهما : ارتباط هذه الذات بقدرها المعروف وهو الموت :
" آه لماذا

علينا أن نكون بشرا ، وإد نراوغ القدر

نتوق إلى القدر ؟ "

وثانيتهما : ميلها المسرف إلى البقاء ، رغم هذه النهاية . فالذات وإن ذهبت هباء فإنّها تاركة في الأرض علامة ما ، تدلّ على مرور الإنسان من هنا ، مرور حضارته في هذا الكون، والرواية تنفتح على هذه الحقيقة، فنحن أمام راو هو "الدكتور جواد حسبي" بتسلّم نركة صعبة" والتركة كما وردت في اللسان (1) هي تركة الرجل الميت : ما يتركه من التراث المتروك، "والرجل" "التارك" في مقام الحال هو وليد مسعود ، وقد احتفى احفاد عريبا، فهو ليس بالميت وليس بالحىّ. وإتّما هو بين هذا وذاك. نعني أنّه يعيش قدره. ولّى تسلّم الراوى هذه التركة الصعبة، فإنّه أقرّ منذ البداية فصور الذاكرة عن الوصول إلى الحقيقه يقول: "تميّت لو أنّ للذاكره اكسيراً

(1) ابن منظور - لسان العرب - مادة "ترك" .

سعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق" (1) . إن هذه العبارة التي يبدأ بها الراوي كلامه توضح أنّ هذا التمتنى هو من الاستحالة يمكن . فالذاكرة هذه القوة الداخلية التي يمتاز بها الإنسان لنسب لها الطاقة بحيث تعيد الحياة في من مرّ زمنه وعاش أمده ، لذلك ، فإنّ هذه الكلمة توضح مدى قصور الإنسان ونقصانه ، والكلمة مأخوذة عن وليد نفسه ، وليد الحاضر ، المتواري ، المبحوث عنه . إنّ البداية في " البحث " جاءت في وقت خرج للغاية . فالبطل حاضر مختلف ، والفاعل لا حيّ يررق ولا ميؤوس منه اليأس كلّ . فوليد اختفى . شاهده الأصدقاء وعابنوه في الحدود . لكنّ بعض الشواهد تؤكد نهايته بل يذهب البعض منهم إلى القول بأنّه أراد الرّحيل ، ورحل فعلا دون رجعة (2) . لذلك أصرّ الراوي أنّ يطيل الحديث عن الذاكرة فهي هذه القوة الداخلية التي تسعى إلى إعادة تشكيل الواقع وفق وعينا به . وهو ما سعى إليه الدكتور جواد حسني . فالراوي مصرّ على البحث عن وليد مسعود لا ككائن ، وإثما كمثل عابشه وطارحه الآراء واختلف معه من اختلف واتفق معه من اتفق . وبين هذا وذاك بقي الدكتور جواد يقف موقف الاتزان الذي طالما حاول البطل المختفي الوصول

(1) جبرا : " البحث " ، ص 11 .

(2) يتضح جلياً أنّ جبرا يستمدّ شخصه من معارفه وأصدقائه ، وقد خامرتنا هذه الفكرة وبدا لنا وليد مسعود ليس إلا صورة من الشاعر توفيق صايغ . فالعلاقة بين جبرا وهذا الشاعر هي نفس العلاقة بين الدكتور جواد ووليد مسعود انظر " البحث " ص 43 . ويقول جبرا عن صديقه الشاعر : " لا - لم يخطر ببالي قط ، طوال هذه السنين أنّي سأكتب عنه بعد موته . بل - ويا للسخرية - كنت أعذبه دوماً بتفاصيل عن حياتي ، وأطلعته على كتاباني التي لا أنسرها ، وأحدثه عمّا لم أحدث أحداً عن دواخل ما أكتب وما أفعل ، جاعلاً منه حياً كما لم أجعل أحداً ، لأنني كبت أعنف آتبه هو الذي سيحيا بعدي ، ليكتب عني ، وليس لي أحد مثله من حيث عمق المودة والتجاوب ، فكأنه شقّ آخر لنفسي ولن يهمي أحد مثلما يهمي - بذلك الدكاء المحرط وذلك القلب الكبير " انظر مقال جبرا " توفيق صايغ : صعود النّار والجوهر الصلب " في " النّار والجوهر : دراسات في الشعر " ص 93 . ويعلّق جبرا عن وفاته توفيق الصايغ الذي التقى به سنة 1970 فيقول " كان مصمّماً على العودة بهائلاً [إلى بيروت] في العام القادم [1971] لكنّه لم يعد " . ن.م. ص 115 . وإذا أضفنا إلى كلّ ما سبق محاولته للانتحار وهرء من الموت سأكدّ من أنّ شخص جبرا مصمّمه بخصائص دقيقة من هذا الشاعر وبخاصة وليد والدكتور فالح . أنظر كذلك : محمود شريح . " توفيق صايغ سيرة شاعر ومنفى " ص 197 .

إلى تحقيقه ، وإفاء روح الصداقة لبلنفي الدكتور جواد بأصدقاء ولدت في بيت عامر لسماع شريط مسجل - هو آخر صوت لوليد - يسمعه الحاضرون ممن عرفوا الرجل وعاملوا معه (1) . وسيجتمعون مرة أخرى في بيت إبراهيم الحاح بوفل لمشاهدة صورة شخصية لوليد ، أنجزتها الرسامة سوسن (2) .

إن بداية "البحث" هي انطلاق جواد في عملية التحسس الأول من أجل بحث أعمق وأدق . وهو بحث ليس كالبحث البوليسيّ السريّ الساعي إلى الكشف عن جريمة ما . وإنما هو فعل اعتراف لصديق ، هو في الحقيقة ، ميثوث عند الجميع . فوليد روح لم تمت . ذلك أنّ كلّ الأصدقاء كما سيتضح يحملون "وليد" ويحلمون به . لقد فعل وليد فعلته . وقام بمسؤوليته بأن خرج راحلا ، وفي الغراء "ترك سيارته على قارعة الطريق الصحراوي الداهب إلى سوريا على بعد حوالي خمسين كيلومترا غربيّ "الربطه" . ولم يترك كلمة تشير إلى ما حدث . ولكنه سحبه للمواقف اللعربية ، ترك شريطا داخل المسجله ، في سيارته قال فيه أشياء كبيرة . ولم يقل الشئ الوحيد الذي تحرق الجميع إلى معرفته : أين ذهب ؟" (3) .

إنّ هذا الفعل هو الفعل / الفصل الذي بني عليه أسّ الرواية وعليه اعتمد . فالبحث كهيكل روائي يبطل من إقدام البطل على ممارسة حرّيته ممارسة تامة . فبوعي وتصميم ، سافر وليد وعن وعي ومسؤولية صرب في الصحراء ، وعن وعي ، أيضا ترك "تركه صعبة" لصديق له حصيف الرأي ذكيّ التّطر ، هدفه من ذلك إعادة البناء والتركيب ، بناء حياة مضت ومارالت تمضي وبركبت أجراء واتّباع تفاعلات وأحداث سنكتشفها كلّما استقام البناء واتّسق .

ولا بدّ لنا هنا أن نؤكد أنّ السريط المسجل هو احبصار كامل لحياه ولبد وهو على صله بالرواية ، بل إنه يمثل فصّة داخل الفصّة ، ولتّ العمل الروائي وجوهه (4) منه المطلق وعليه يعتمد في فهم المصوّل القادمه . فهذه الكلمات المسحوبة أرادها الكاتب بهذه الحمل النفاثه الموحيه من أجل إضفاء الاسطوريه على عمله .

(1) جبرا : "البحث" ، ص 25 .

(2) م.ن. ، ص 346 .

(3) م.ن. ، ص 16 .

(4) اسعد محمد علي - " البحث عن وليد مسعود " وتبويغات الشكل الموسيقي " - انظر الافلام ، ع 1 ، ص 18 كانون الثاني - 1983 ص ص 30 - 40 .

لن ندابة " البحث " هي لحظة احناها المؤلف ليكون منها المنطلق في تحديد المسار لحياه وليد مسعود . وهذه اللحظة الحرجة اتسمت بمسؤولية صاحبها وحرية البائة في اختيار الفعل دابه . ولما كان الفعل ضربا من الاختيار اخلفت الرؤى وتعددت . بل إنها تناقضت . ويكتشف الباحث الرأوي أنه وإن عرف عدة أشياء، فقد عانت منه أسباء أخرى (1) . لقد أراد وليد الرحيل وصمم عليه ، فكأنه الهروب إلى المجهول أو التوق إلى عالم أرحب ، ولما كان المجهول هو المحيط الخارجي ، فقد ترك بصماته حتى لا يفقد الفقدان كله، وكلف صديقه ضميا بالقيام بشؤونه وفق المعهود عله يعود . لكن هل سيعود على طريقة السندباد أم هي الرحلة دون عودة ؟

الغرف الأخرى :

لقد افتتحت رواية " البحث " بمرثية لريلكة وهي تعتبر مقدمة لثناء وليد مسعود خاصة والوضع البشري عموما . وعلى نفس الشاكلة جاءت رواية " الغرف " تنصّرها " مقدمه المقدمه " وهي قصه أرادها الكاتب عبورا إلى المتاهات ، هي بالتحديد تأطير "للغرفة الأربعين" . وهي الغرفة التي ورد ذكرها ، كما قلنا سابقا ، في " رواية " البحث " . وقد جاءت على لسان عامر حيت قال : " أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلها ، ولكننا نصرّ على دخول الغرفة الوحيدة التي أفلتت دوننا . لابس سندخلها عندي فكرة " (2) . لقد حذر الأمير زوجته من ولوج الغرفة لكنها أثبت ، وبمصولها المعهود نكتت العهد وولحت المخذور وفامت بالعصيلان . فإذا بالغرفة تمتح على غرف سعده لا يحصى ولا تعدّ . ولم يمه الرأوي القصّة وإتما تركها مفتوحة . فلا نهاية للقصّة ولا نهاية للعرف أيضا . فالأمر موكول إلى القارئ ، لكي يصع حدّا لهذه المناهة وبتصوّر النهاية ذلك أنّ الرحلة هنا دخول بدون خروج أو هو خروج إلى دخول . وهو ما سنستشقه في " الغرف الأخرى " .

يعبر رواية " الغرف الأخرى " رواية الحاصر بمعناه العميق . فالرأوي في قصّه للأحداث عثر عن حاضره المريب . فالبطل خرج من رحله بكشف أنّ نهايتها وصوله إلى محطته حيث يجد من ينتظره لكي يحمله إلى مكل الحمل الممام على سرفه . هذه باختصار شديد ندابة الرواية وبهايتها .

(1) جبرا : " البحث " ، ص 37 .

(2) م.ن. ، ص 20 .

إنّ البطل انطلق من " ساحه كبيرة " . يقول الراوي : " كابت الساحه مبدايا كبيرا من ميلدين المدينه ، تمتد على جانب منه أشجار الليوكالبتوس الكثيفه ، وعلى الحوايب الأخرى مبلى متراصة عالية . كان ميدانا موحشا - في تلك الساعه لا أحد يتحرك فيه أو على حوايبه ولا تعبره سياره أو مركبة من أي نوع " . إنّ هذا المنطلق ينبىء باعدام الحدث ، فالمكان ساحه كبيرة واسعة . لكنها ساحه " ميّنة " لا حراك فيها . فالتساع المكلل كان من المفروض أن يحمل في طياته مفهوم الحركة الكثيرة . فلعلها محطة أو ميدان يشهد من حين إلى حين نشاطا مكثفا . لكنّ الركود يجد سببه في الزمن الذي حدده الراوي قائلا : " الوقت ؟ كان عصرا ، بل هو بعد غروب الشمس وقيل هبوط الفلام ، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطئ القدم ، وصوء النهار المتبقي رصاصي أغبر فيه مذاق الخيبة والحزن " (1) . إنّ هذا الزمن يتبع بالتغير والانتقال من حال إلى حال . فالزمن هو نهاية النهار وبدايه ليل . ولعلّ السؤال الذي يطرح هو لماذا هذا الركود في هذا الزمن المسحون بالزمرور . إنّ مقدم الليل وانتهاء النهار هو زمن المتغيرات تخفت فيه أحداث وتينع أحداث أخرى ، تنام فيه عقول وتنفتح فيه قلوب . في كل الزمان مدعاة للتغير ، فيلّ المكان ، على العكس من ذلك ، لم يوح بالحركية التي ندفع إلى الفعل . لكنّ القارئ يستشمت من هذه المقدمة أنّ البطل يقرأ " طريقه " ويدرس مكانه . فهل يتمكن من فهم محيطه أم أنّه سيتيه في طرق المدينة الخلفيّة ؟

إنّ البطل يشعر بالضيق ، وإنّ لم يصرخ به ، ولعلّ استطاره لشئ ما ، هو الذي جعله يلتمح ولا يصرخ . بل إنّه وجد نفسه مدفوعا إلى استكافه يطلبها فلا يدركها . إذ مرّت ساحه مليئة بالوجوه ذات الأقنعة المنعدّدة ، فلم يجد رغبة في ركوبها ، رغم إلحاح المتاة الداعرة . لكنّه وجد صالته في الفتاة التي دعته إلى مرافقتها في سيارتها " المرسيديس " . حيث أخذته إلى مكان ما هو " أرض فسحة " فاثم على طرف منها " بيت كبير " بعدة طوابق " (2) . وأمام هذه الساحة وصلت الساحة التي أبى الراوي انطاءها . وولج الجميع البيت الكبير ، رغم محاولته

(1) جبرا " العرف الأخرى " ص 6 .

(2) م.م. ص 22 .

البطل الهروب . وهي محاولة لا بدّل على إرادته فاعلة وإتّما هي حلم راوده . إنّ هذه الفاتحة تبدأ بحروج البطل إلى السّاحة أو على الأصحّ ، إنّ منطلق البطل كان من السّاحة المسيّحة لكي يصل إلى بيت كبير ، سيمضي فيه الليل كلّ ما رآ عبر "العرف الأخرى" . فكلّ الرّاي بدأ بالدخول لكي ينتهي في خاتمة الرّواية إلى خروج هو ، في الحقيقة خروج من عالم الخيال - عالم العرف ، إلى عالم المدينة - الواقع . وهذا التّكامل من بداية - هي دخول إلى عالم الغرف - وخروج في الفصل الأخير من الرّواية ، يدلّ على المزاوجة الطريفة بين فصول الرّواية وهو ما سنستشقه عبر تحليلنا لآخرى هذا العمل القصصيّ .

إنّ "العرف الأخرى" هي الرّواية التي يبدأ فيها الرّاي ، ينتظر الأحداث فهو دهش لما يرى ، متابع ومشاهد لا يشارك الآخرين أفعالهم . وهو ، وإنّ عبر عن وجوده ككائن ، لا يصوغه فاعلا . ويجسّ القارئ أنّ البطل في هذه الرّواية ، على غير عادة الأبطال الآخرين هو بمنأى عن المحيط ، لكنّه ينساق إلى الحدث ، بل ينجرّ إليه عن طواعيّة . لذلك ، فهو يركب مع المرأة . ورغم أنّ هذا الفعل لا ينمّ عن اختبار أو مسؤوليّة ، إلاّ أنّه يؤكّد وعي البطل بوضعيته . فهو ، وإنّ كان مدفوعا إلى هذا الاختيار مجبولا عليه ، فإنّه في صميمه ، مؤمن بفعله حريص عليه . فقد رفض امتطاء السّاحنة وركب السيّارة الفاخرة . وتدو هذه الأحداث عاديّة للغاية وكأنّ المؤلّف صاغ هذه البدايه بواقعيّة مفرطة لكنّه سحنها بالرموز الموحية التي سنحاول أن نستشقه عبر تطوّر الحدث الدّاخليّ .

إنّ بداية " العرف الأخرى" هي الخروج إلى الشارع . لكنّه خروج متبوع بركوب وسيلة نقل نحمل الرّاي إلى منطقته " الغرف " حيث مكان الأحداث الحسام بل إنّ السيّارة دأبها لا تعدو أن يكون إلاّ إحدى العرف . وإنّ كان هذا المنطلق بنمّ عن اختيار الرّاي لمساره ، فإنّنا سنكشف عبر تطوّر الأحداث أنّ البطل في الأخير ، هو فافد لكلّ امكانيات العمل أو الفعل .

إنّ بدايه العرف على هذه التّساكله ، نحيلها مباشرة على روايه " عالم بلا حرائط " وخاصّة في تقديمها الذي نحن متأكّدون كلّ النّأكد ، من أنّه من صباغة "خبرا" فالنفس الأسطوريّ المسميّة أساسا من الحديث عن " عرافة كويبي " يستجيب لمبسل

دعينا نعد حبرا إلى هذه المواضع أمّا الفصل الأوّل بكامله فهو من صياغته ذلك للقرابة الكبيرة بينه وبداية "السّفينة" (1).

* * *

إنّ البداية في روايات حبرا تمتاز في مجموعها بميل الكاتب إلى تصوير بطله في لحظة من لحطاته المخرجة . هي لحظة الفعل المسؤول (2) . فالراوي البطل يسعى إلى التعبير عن ذاته عند قيامه بفعل هو من الأهميّة يمكن . وبهذا الفعل يتكوّن الأسّ المتين الذي تنسني عليه أحداث الرّواية. لذلك جاءت البداية في "صراح" عودا إلى المدينة من رحلة الجبل لطلب الراحة . وكانت في "السّفينة" خروجاً وهرباً من اليابسة إلى البحر ، في سبيل عزلة تطلب فلا تدرك . وجاءت في "البحث" وصفا للتركة الصّعبة التي كان على الراوي / البطل أن يستشفّ منها حياة وليد مسعود الغائب الحاضر . فإذا البطل الحقيقيّ موجود مختف في آن ، معروف مجهول ، حاضر رغم الغياب . وإذا هو وحده وقفاً معاً . يعسر لم تتناهِ بالصورة المتلى ، شأنه في ذلك شأن الحياة التي لا يمكن للذاكرة أن تجمعها في هيئتها النموذجية .

أمّا "العرف الأخرى" فكانت تصويراً للخروج من أجل دخول في عالم الغرائب والعجائب ، فكل الخروج ، بوحى الفعل الإرائي ، في حين ننظر من الغرف أن يكون ذلك الحدث الممّوء الذي يعسر المسك بزمامه لأنّ الطريق فيه محفوفة لا بالمخاطر ، وإتّما بتلك المرايا التي تفتح الطرق المسدودة ، وتسدّ الطرق المفتوحة . ومن ثمّ ينتفي الفعل وهو ما سرّاه عند تحليلنا للنهاية .

(1) إن مقارنة بين فاتحة "السّفينة" و بداية "عالم بلا حرائط" توضّح السّقارب الأسلوبية بينهما. وقد اعترف حبرا بذلك في حديث له نشر بمجلة الوطن العربي ع 342 سنة 1983 ص 52-53.

(2) يقول حبرا في كتابه "الض والحلم والفعل" "أنا فعلاً أبدأ بالحاضر. كآتي أقول نحن استهينا إلى هنا ، ولكن لسر وضح هنا ، كيف وصلنا إلى هذه البقعة والمصّة هي في الواقع قصّة الوصول إلى هذا المكان إلى هذا الحاضر ، وأنا في كلّ ما كسبت تقريبا ، ميّال إلى أن أبدأ بالنهاية ، ثمّ أعود إلى البدايات على غير الطريقة التقليديّة في القصّة [...] أنا بالفعل أنظر إلى النهاية ثمّ أحاول أن أفهمها ، فأعود إلى البدايات" . ص 170 .

النهاية : جزر الطوفان :

النهاية في العمل الروائي هي الصورة التي تنطبع عند القارئ ، وقد أُنهي عملية القراءة . فإِذا تلك الصورة الأخيرة ، في تعامله مع النص ، يرسل أُنوارها عبر التسيج اللغوي ، فتتكشف دواخل العمل ، وتنطلق إلى خرات بإمكان الناقد الفاحص فهمها ، بربطها بعلاقات ثنائية وجماعية ، مع سائر الكلمات أو الحمل الموحية . ومن ثمّ يسمي النصّ الروائي قوّة فاعلة . والنهاية هي "الضربة الأخيرة" التي بها يعرف البطل أو الرّاوي ، وبها يغمر ذهن القارئ بضرب من الارتياح الموهوم ، ارتياح انتهاء العمل من ناحية ، وبدء عملية الفهم والاستعاب من ناحية أخرى . فإِذا القارئ يسمي بدوره فاعلا ، إذ يستعيد الأحداث والأفكار وينسّقها عبر فهم خاصّ به يعطي للنصّ "المقروء" حدوده الحقيقية ، هي بالأساس ، موجودة فيه بالقوّة قبل القراءة ، موجودة بالفعل عند القراءة وبعدها . ولذا فإنّ النهاية تكتسب في كلّ نصّ أدبيّ قوّتها وجبروتها من كونها تُسيغ للقارئ الصورة التّهايتيّة أو شبه التّهايتيّة للنصّ ، فيسمي النصّ مشروعا "رؤبويّا" متفاعلا مع القارئ ، منعلا به . والنهاية لغة (1) هي غاية الشئ وآخره وهي أقصى ما يمكن أن يبلغه المرء . وهي عند حبرا ، كما قلنا سابقا ، ترتبط بنصّ نقديّ وسمه صاحبه بـ " الحرية والطوفان " . وهما قطبلان يكتنزلمان بداية فعل الإنسان ونهايته . هـ " الحرية " بداية ، والطوفان نهاية للفعل . و " الطوفان " لغة (2) الماء أو السيل المغرق وهو أيضا " شدة ظلام الليل " ، وكذلك " الموت الخزع الجارف " . إلى الطوفان ، بهذا المعنى ، ينطلق من السيل أو الماء المغرق إلى ظلمة الليل الحالك ، لينتهي إلى الموت . ومن ثمّ فالطوفان كناية عن وضعية الإنسان في هذا الكون . فهو موجود في العالم ، لكي يسهي فيه بعد أن يكابد ويصارع الحياة ، ويبلغ فيها مبلغه . ولعلّ أروع مثل على ذلك قصّة "الطوفان" وسفينه نوح . فكُلّ حبرا يعيد إليها هذه المصّة في مفهومها الاسطوري . فما من روايه لجبرا إلا يحمل بذور الطوفان عنوانا لنهاياتها . إلا أنّ نطل جبرا يرى في الفعل والإرادة والصراع ضروره من ضرورات الحياة فكيف يجابه أبطال جبرا النهاية رعم فتامتها ؟

(1) ابن منظور : لسلى العرب ، مادة : "نهي" .

(2) م.ن. مادة : "طوف" .

* "صراخ" :

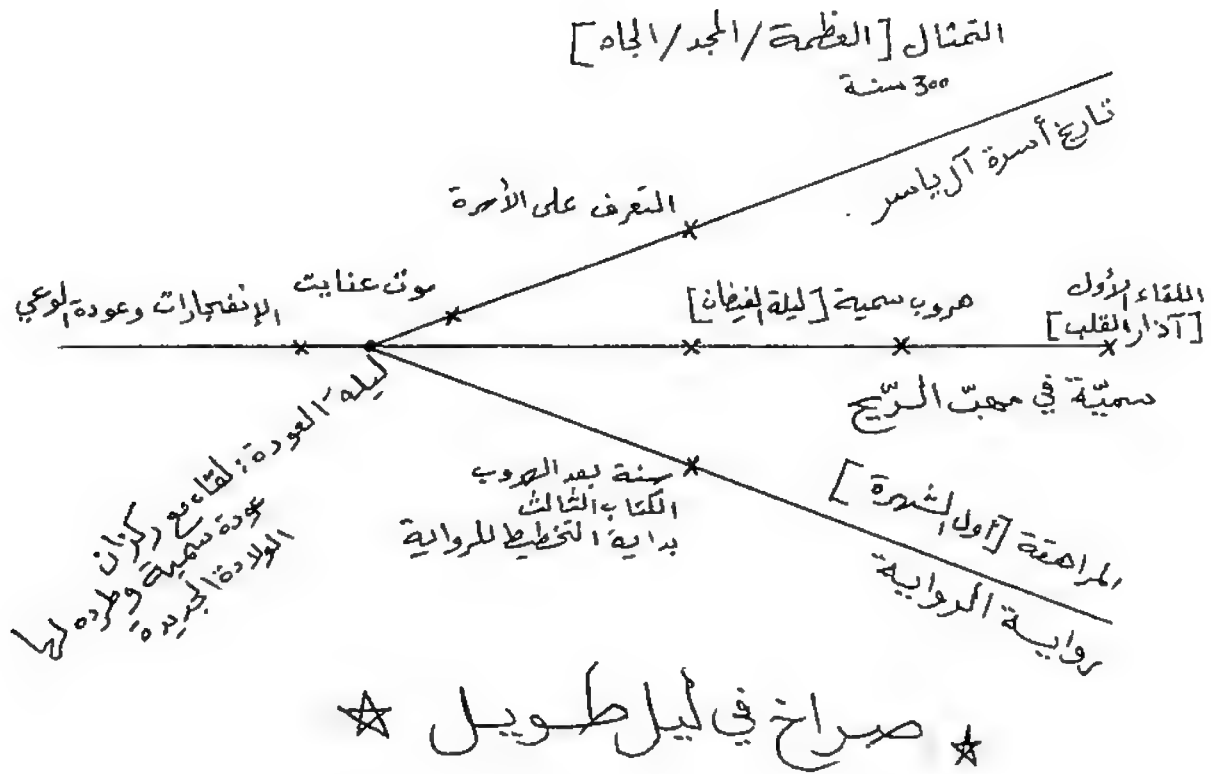
النهاية في كل عمل روائي ، هي "الضربة" التي بها ينهي المؤلف مواقف البطل الحاسمة . وهي ليست بالضرورة ، نهاية "نهائية" . فقد نكون نهاية تسبي ببداية جديدة . والدارس لرواية جبرا الأولى : " صراخ " يكشف أن أمين سماع يقف أمام النهاية ناظرا إلى الآخرين . يقول : " لم يكن من العسير عليّ حين حدثت في عيونهم [الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مدينتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة" (1) . إنّ النهاية هنا هي ضرب من الوعي بالذات . فالبطل - إذ يروي قصة حبه الفاشل - يعاين ذاته في تحولاتها وتقلباتها . لمد عاد من الجبل ودخل المدينة التي طالما كرهها غاية الكره ، وأمضى ليلته تلك متسكعا حينما ، متحدّثا مع الأصدقاء ، زائرا أسرة آل ياسر حينما آخر ليعود في الأخير إلى منزله مبلا حيث ينام ولا يستيقظ إلا فرعا وقد وجد "سميّة" التي هجرته لسنتين مدينتين بجانبه . فيتور ثورته العارمة عندما يسمع الانفجارات في قصر آل ياسر . إنّ البداية كانت انفتاح أمين على المدينة من جديد . أمّا النهاية فكانت عودة إلى الذات من أجل انفتاح أكثر على المحيط . وقد كال للانفجار الخارجي بنوعيه : المطر الليلي والانفجار الصباحي الدالّ على تتابع عنصري الماء والنار ، تأثير مباشر عليه . فلذا هو ينقلب شخصا آخر له طابع جديدة ونفسية جديدة وفلسفة جديدة . وإن ارتكزت الرواية على عناصر ثلاثة فإنها في الحقيقة وردت متبعة لمنهجية التنايع والتوافق . وقد مكّنت المراجعة بين هذه العناصر ، الكاتب من التلاعب بالزمن ، فأوجد الماضي السحيق والحاضر الآني والمستقبل القريب والبعيد معا ، بطرق فنية راقية . ولكي يوضّح الأمر أكبر يورد هذا الشكل إبرارا للأحداث، خاصة أنّ المؤلف استعمل " الفلاش باك " بكثرة وفدّم وأخر في أكثر من موضع :

- العنصر الأول : أحداث أسرة آل ياسر " بين الجاه والاضططاط .

- العنصر الثاني : " سميّة في مهب الريح " .

- العنصر الثالث : عودة الوعي أو كناية رواية الرواية .

(1) جبرا : "صراخ" ص 95 .



يتّضح من خلال هذا الشكل أنّ العود ليس عوداً على بدء ، وإنّما هو في الحقيقة تغيير كامل للرؤية السابقة . لقد عاد أمين ليقوّض المتعارف ويناقض المعهود . لقد وجد في الجبل طهره الأوّل والمنبع الذي لا ينضب . ولما عاد إلى المعتكف ، كان من اللازم أن يجد الدافع الأساسي للثورة ، فكان الانفجار والانقلاب في أسرة آل ياسر بموت عنايت (1) . فدوّى الانفجار فجرت في أمين منابيع أصيلة ، فاستوثق من نفسه ، وهم بالأمر الجلل . إنّ عودة أمين هي عودة لا للمتعارف ، وإنّما هي عودة نهائية ، بها أتمّ مرحلة واتّبع مرحلة ثانية مناقضة لما سبق . ولهذا فإنّ البنية الروائية لهذا الأثر هي رجوع للبقاء لا للهروب من جديد ، هي تجذير لرؤية جديدة ووعي جديد . فإنّ انتهت قصّة آل ياسر ، ولم يكتب لتاريخها أن يحبّر بحكم الواقع ذاته ، فإنّ " أمين " وضع حدّاً لمسيرة حبّ لا أمل فيه وانطلق من جرّاء ذلك في عالم أرحب ...

(1) لم يتفطن بطل صراخ إلى موت عنايت إلا بعد مرور 6 أيام، وهذه الأيام الستة لها أكثر من مدلول . فهي أيام خلق الكون في المنظور الديني المسيحي ، وهي كذلك الزمن الذي يستغرقه أبطال " السفينة " في رحلتهم البحرية .

لقد رسمنا ثلاثة خطوط لإبراز كلّ عنصر على حدة ، واسطلقنا من علاقة أمين بآل ياسر ذلك أنّ الزمن في هذا العنصر يعود أحيانا إلى زمن غابر . فقصّة آل ياسر نحكي قصّة أسرّة أرسقراطيّة هي إلى الزّوال والانقراض . فتاريخها يصرب في الماضي السحيق [أكثر من 300 سنة] ونهابتها ، يتّير إليها الرّأوي بطرف خفيّ، في البداية ، لكي يصف الانفجار فيها من الداخل في خاتمة الرّواية .

أمّا قصّة أمين وحبّه لسميّة ، فهي ، وإن بدت موضوع الرّواية الأساسيّة إلّا أنّها تؤوّل ، بدورها ، إلى الاضمحلال والزّوال . فالحبّ فشل في الجمع بين المتحابين بعد طول فراق . وانتهى سعي سميّة إلى العودة لحبيبها ، بالفشل الذريع . كما أنّ هجرتها له دفعت أمين إلى الماضي قدما ، في كتابه تاريخ آل ياسر . فكأنّه هرب هروبا أوّل من حبّه إلى إحياء تاريخ قديم . وفعلًا ، فقد وجد متنقّسا في هذا العمل ، وكذلك في كتابة قصّة حبّه . كما أنّه وجد في " ركران " إسعاع حبّ قابل للنموّ لولا تسرّع " ركران " في حرق مذكرات تاريخ آل ياسر . ومن هنا نلاحظ أنّ علاقة عنصري الرّواية هو بالأساس إيجاد توافق نفسيّ عند أمين . فهما طرفا معادلة ، صعبة التحفيق .

إنّ بنية الرّواية في نظامها السّردّي هي حديثة التشكيل . فالأحداث متتابع وتتوارد وفق نسق تنابعيّ حينًا ، ووفق تطوّر السّخصيّة من حال إلى حال ، حينًا آخر . فالرّواية هي أحداث لبله من ليالي أمين الممعة بالأعمال والتخيّلات ننهي بنورة أمين الذي عرف فيما مضى بضرب من النصّير والنّعقل . وقد جاء البناء الرّوائي وفق ناعم داخليّ أدّى إلى تعاقب الأحداث . فالرّواية باحتصار هي حدث لبله أمين الماصلة ، ليلة القرار وعوده الوعي . لقد عاد أمين من الحبل ، وفي تلك الليلة اتّصل بالأصدقاء في المقهى ، وفي تلك الليلة أنصا اتّصل بركران . ولما عاد إلى الباب كلّ منلّا فنام نوما عميفا ، وتفضّل فحرا إلى وجود سميّة سحانه ، واستمع في آن واحد، إلى الانفجارات في الخارج . وحسّ شفقته سميّة عليه ورأفنها به . فنار النّورة العارمة التي أعاد إليه توارنه المفقود . فشاهد الناس لأوّل مرّة على حقّهم " هائمين " . ملك هي المااصل الكبرى للرّواية ، ولكن بين هذه الأحداث بطن

المؤلف أحداثنا أخرى مستمدة من التاريخ : تاريخ آل ياسر ، ومصمحة بذاكرته ، كلما نعلق الأمر بحبه الفاضل . وكلّ هذه الأحداث وردت عن طريق الذاكرة والاستطراد والأحلام . وقد جاء هذا التنابع والتواري الحديثي لبوضّح منطق الأحداث ومبسط اللثام عن الدواخل ويصمّي الشخص ويطورها .

إنّ رواية " صراخ " تعتمد على نهاية منفتحة . فالبطل وقد استعاد ذاته يرمق الآخرين " فإذا هم يعيشون " المحنة " . إنها الحياة ذاتها في تقلباتها وتغيّرها المسرف . وهذه الحياة هي التي تجعل الإنسل " هائما " أو هو كالحاضر الغائب السامي ، يعيش لحظته رامقا العد بنظرة لا تحمل في طياتها إيمانا بالآتي ولا اعترافا بحاضر باسم . وإتما هي الحياة في دورانها المعتاد . وهذا الدوران المعتاد هو " الطوفان " . هذه وضعيّة الإنسل في هذا الكون . فقد يفعل الإنسان الفعل ، لكنّه رغم ذلك ، محاط بضرورة تفوق طاقته ، وحتمية لا بدّ له من اتّباعها (1) . إلا أنّ بطل جبرا لا يقف هذا الموقف . وإتما اتّخذ القرار حيث رفض وثار وصمّم على الحياة من جديد . لقد اتّخذ من الطوفان عبرة . فالحياة لا تنفتح إلا للجسور . وهذا يتّضح في الروايات اللاحقة . إنّ أبطال حبرا يؤمنون بالحياة يأخذون منها واقعها المؤلم وينفعلون — لكنهم لا ينحنون أمام الحياة الانحناء كلّ ، بل يصمّمون على الفعل . ويكفي أن نذكر بمقاومة أمين للطوفان ، واسبهاره بالمطر وفرحه بالانمجارات والتار الملنبة لآنها أودعت فيه سرّا جديدا هو سرّ التطهر الذي يعيد للقلب إيمانه المفقود...

إنّ أمين سماع " عاد من الجبل ليلا ، لكنّه عاد إلى نفسه عند المجر . فهذه النظرة الجديدة للحياة هي متآتية أساسا من معايسته للطوفان في معناه العام . لقد نسفت " ركرلن " أسس الماضي بإحراقها للقصر ، وكذلك نسف أمين علاقاته الماسية من أجل حرية أكثر وفعل أجدي وأفع . إنّنا أمام بطل لا يستكين . ومن تمّ فإنّ بداية هذه الرواية هي العود إلى الحياة الاجتماعية وهي أيضا نسف للمعهود وتفرس وتصميم على الفعل المدام المبني على الإيمل بالمستقبل وتلك بهابتها : نوى إلى اعتلاء الطوفان ومعالبة القدر . ولذلك سيواصل الفعل . فروايات جبرا ، كما قلنا سابقا ،

(1) لعلّ أروع مثل لوضعية الاسل في الكون ما أورده عبد الله بن المقفع في " كليله ودمنة " : (مثل الرجل الهارب من الفيل الهائج إلى السر . ص ص 85-87) .

مترابطة أخذ بعضها برقاب بعض ووقفه أمين هذه ، هي بداية للروايات اللاحقة .
لكن كيف كانت النهاية في رواية "السفينة" ؟ .

"السفينة" :

إنّ النهاية في " السفينة " جاءت على لسان راو موضوعي هو وديع عسّاف ، وكما بيّنا سابقا ، فإنّ الراوي عند جبرا يمتاز بخاصية جلبة ، هي تعدّد الأصوات عبر الصّوت الواحد . ووديع عسّاف هو شخصيّة أرادها المؤلّف فذّة . فهو يمكن أن يعتبر عن الرؤية الموضوعيّة للأشياء . فهو فلسطينيّ ركب "السفينة" بناء على طلب خطيبته التي كانت سترافقه لكنّها في آخر لحظة تراجعت عن ذلك. فركب البحر كالنّاقم . لكنّه كان يتعنّى بالحرية التي كان يطلبها ولا يدركها . فهو فلسطينيّ وكل فلسطينيّ يأمل في حرية قادمة مأمولة . إنّ وديع عسّاف ينبري في آخر الرواية ليوضّح المصائر ويحدّد التوجّهات ، فيكتشف أنّ ما كان يؤوّل على أنّه "الصدفة" هو في الحقيقة تخطيط مستق . فأغلب الأبطال ركبوا " السفينة " من جرّاء إرادة شابّ عراقيّ ابتغى الهروب عن طريق سفينة "الهيركيوليز" تاركا الأحبة والأرض . وذلك من خلال حوار مع اميليا . يقول وديع :

- " رائع ! مجيئي أنا على هذه السفينة كان سترتيب من مها ، بترتيب منك [اميليا] ، بترتيب من فالح [روح لى] ! هائل ! هكذا تكون الصدق ، في الأسفار البحرية الجميلة ! وفالح ترى كيف اختار هذه السفينة ؟...
- بترتيب من لى... "

ومّا أرى الآن ، فليّ واثقة من أنّ لى قرّرت السّفر فيها لأنّها كانت تعلم أنّ عصام قد حجر لنفسه مكانا فيها ."

ويعلّق وديع : " لكن أدهشني أنّ أرى اميليا تعود بوجودها كلها في " السفينة" إلى بوفيت منسأه [كذا] رعة مهندس عراقيّ يدعى عصام السّلمان في قضاء بضعة أيام على البحر بعيدا عن بلاده في طريقه إلى منفى بعد " (1) .
فالرحلة أساسها هروب أرادّه عصام لنفسه . وإذا به ملاحق مسوع . فحتّى محمود الرّاشد يعترف : " لو تدري يا وديع... لو لا اميليا لما كنت اليوم على ظهر

(1) جبرا- "السفينة" ص: 231 .

هذه السفينة " . - حتى أنت يا محمود . مستحيل " . (1) .

إن السفينة جمعت مسافرين سئى . لكنّ الأنطال ، هم في الحقيقة ينبعون خطى شاتّ أراد العزلة لنفسه ، فهو هارب من واقع متردّ . هو واقع بغداد حيث تروّجت المرأة التي كل إليها يعيل ، كما أنّ الأوضاع العامة لم تساعد على فعل شيء يقربه من مبتغاه . فالتقاليد البالية والنصرة القبلية دفعت به إلى الخروج من أجل صفاء ذهنيّ وهروب مؤقت من مأساة لم يعد يطيقها . إن "عصام" ركب السفينة من أجل قطع مع ماضيه: ماض ، هو إلى الانقسام أقرب . لكن القدر كل له بالمرصاد . فقد تبعته "لمى" وجرت وراءها عشاقا آخرين . فلذا السفينة مجتمع بأسره تجمع ولا تفرّق ، تقرب ولا تبعد . وإن جاءت النهاية تحمل حلا للمشكل الكبير الذي يعانيه البطل ، فإنّها أيضا أنت بالحلل للمشاكل الثانويّة . فقد وفدت "مها" ومعها وفدت جلّ الحلول . فانتحار فالح جعل الأمل يعود إلى عصام . فلذا به الهارب المكبل والنائس / المؤمن بالمستقبل . بقول وديع محاطا عصام : " - هنا يا عصام بلغت أسطورتك حدّها . ثمّ تبددت . انكسر الطوق من حولك وما عليك إلا أن تخطو فوق الحطام والردم ، إلى حيث توجد حرّيتك .

- في بغداد ؟

- نعم في بغداد . حرّيتك لن توجد إلا فيها إنّها لن توجد في الـ " هناك " الضابيّ ، الوهمي ، المغري ، في أوروبا أو غيرها . هناك التلاشي في التفاهة . هناك الهزيمة الحقيقيّة . أتعلمين يا "لمى" أن "عصام" ادّعى أنّه كان هاربا منك ؟ أمّا أنا فأقول إنّّه كان هاربا من مدينته ، من أرضه ، وحرّيته لن تكون إلا في مدينته في أرضه . أنسمع يا عصام ؟ في أرقّة بلدك ، في بسابيه ، في صحاريه . حرّيتك هي أن ترفض الهرب ، في أن بجابه ، في أن تقبل بما يمضى نفسك ، وفي أن تعرف هذا الميض والغضب والسعي البطيء الموحع . حرّيتك هي ، في أن تكون مهندسا في أرضك - مهما صافت بك وتمتّت في إيدائك " (1) .

إنّ "عصام" تراءى له الهروب إلى أوروبا ، من حميم الشرق حلا حدرتا لمأساته ، لكنّ أفكار "وديع عسّاف" ، والأحداث أرنه العكس . لقد أبرزت الرحلة قدر

(1) جبراء "السفينة" ص: 232 .

(2) م.ن. ص: 240 .

هذا البطل . فهو مارال مرتبطا بجذوره وإلى أراد الهرب . وإذا استبحر فالح الذي جاء وفق مسار واقعي (1) يبرز له أن الحرّية مطلب يحاهد في سبيله . فالحرّية فعل ، وليست صفة إضافية . إنها فعل اختيار . ومن ثمّ فإنّ " عصام " يقرّر العودة مع لى . وهذا الاختيار يتمّ عن إيمان بالمستقبل ، رغم العراقيل التي مارالت تمرض قيودها وتكتله . لكن البطل صمّم أمره ، فلم تعد السفينة بالنسبة إليه إلا ذكرى . يقول عصام في آخر جملة من " السفينة " : "منتصف الليل ، لقد انتهوا الآن من الرقص على السفينة " (2) .

إنّ " عصام " قد تحسّس طريقه ، فبقيت " السفينة " ذكرى حلوة رغم المآسى التي عرفها أهلها . فعبر السفينة كانت عودة عصام إلى بغداد وهي عودة مرتقبة ، فمنذ البداية برر شبح هذه العودة يظهر ليختفي ، ويختفي ليظهر من جديد . يقول عصام في البداية :

"أنا هنا لأسباب كثيرة أهمّها أنّي لم أستطع أن أحل من لى بحري وزورقي ومغامرتي . لى لم تكن لي إلا ساعات قلائل ... كان الذي بيني وبين لى حتّى لا تعنيه الألفاظ ولا اللمسات ولا العقل ، ضربا من الكبتونة واللاكينونة . أشبه بأنّ تمول لي عينان في رأسي ، ولي أنف ولي فم" ... (3) .

إنّ رحلة " عصام " في السفينة هي رحلة للخلاص والنظّهر . وفلا كان البحر " حسرا للخلاص " وتمثّل الطوفان في العاصفة التي عرفتها الرحلة ، لكنّها عاصفة مرّت بسلام وهي عاصفة بحرية تمتعها عاصفة من نوع آخر ، تمثّلت في انتحار فالح ، وهو انتحار كان عن تصميم وتفكير ذاتي من الطبيب نفسه .

إنّ النهاية في السفينة هي هبوط إلى الباسة هبوط إلى الأرض . وهذا الهبوط هو كناية عن عزم الجماعة على العودة إلى الحذور ، ف"عصام" و"لى" يعودان إلى بغداد . أما "وديع" و"مها" فالهدف هو القدس حيث نبوى وديع الاستقرار نهائياً .

(1) يرى النافع على الغرّاع أن انتحار فالح غير مقنع والخال أنّ الكاتب لمّح إلى الأسباب الدفينة لهذا الانتحار . انظر كتاب : " الفنّ المصّصي عند حسرا " ص 135 .

(2) حبرا "السّفينة" ص 243 .

(3) م.ن. ص ص 9-10 .

إنّ في هذه العودة إلى الجذور تعبيراً عن الانطلاق من جديد . وهذا الانطلاق لن يكون إلا في الرواية الثالثة لخبراً وهي رواية " البحث " . فكما بيّنا سابقاً، فهذه الروايات تؤدي إلى بعضها البعض ، شأنها في ذلك شأن طرق المتاهة . فكيف كان بهاية " البحث " ؟ .

" البحث " :

إنّ النهاية في " البحث " جاءت على لسان الدكتور جواد حسبي . وهو الراوي الموضوعي الذي يسعى ، كما رأينا في البداية ، إلى إعادة بناء حياة وليد مسعود الذي غاب على حين غرة ، واختلفت الرؤى حوله . وفي الفصل الأخير يتأقّب الراوي إلى بدء العمل وقد جمع الوثائق اللازمة بل إنّه " وعد بالمزيد " ، إلا أنّ هذه النهاية - وإن بدت لنا حلاً لمعضلة حياة وليد واشكالياتها - فإنّها بدت لنا بداية أيضاً. ذلك أنّ الجملة الأخيرة تحيل القارئ مباشرة إلى نقطة الانطلاق ، بل إنّها تحيل القارئ إلى بداية رواية السفينة وأيضاً بداية " الغرف الأخرى " فلأعد إلى الغابة . ولأعد إلى البحر " (1) . وإلى كانت الغابة هنا كناية عن كثافة حياة وليد ، فإلّ البحر يدلّ على عمقها وتشعبها واتساعها . والعود إلى " الغابة أو البحر " هو عود إلى الحياة المتشعبة ذاتها من أجل ترتيب حلقاتها وبنائها وفق منظور منطقيّ مقبول .

إنّ " وليد " غادر محيطه من أجل محيط آخر . وإن لم يحدّد وليد هذا المحيط ، فإنّ بعض الأصدقاء تكهّن به وأشار إليه ، ولعلّ ما اعترفت به " وصال " للدكتور جواد حسبي يبرز نوعية هذا المحيط . لقد قرّرت وصال اللحاق بوليد فهي شبه متأكّدة ، إن لم تكن متأكّدة كلّ التأكّد من أنّ " وليد " احتفى عن قصد ليضللّ ملاحقيه ، كي يستطيع أن يتحرّك بحريّة خلف خطوط العدو . إنّه يريد أن يستقم لمضلّ مروان . على طربمنه ، على طريقته المجبونة العنيدة . وبوم بتسر بآته فد شمي عليه سيعود. حدست يوماً بآته قتل ، كبت أراه رؤية العين والرصاص نثّصت في جسده وهو بتلوى ويندحرج والرصاص يلاحمه ، ولكنتي الآن أحدس بآته فهر الموت... أنا أحدس ، الآن بآته حيّ بذكركم حمعاً وبصحك . بذكرسي وبضحك بّم سكي لآته بعلم كم بكيت من أجله " (2) .

(1) جبرا : البحث ص 379 .

(2) جبرا : " البحث " ص 375 .

إنّ "وصال" تحمل صورة من وليد وهي صورة ممكنة الوقوع كما أنّ ابراهيم الحاج موغل له صورة أخرى عن وليد فهو بسؤال معجّباً : "تصوّروا لو أنّني فحاة اصطدمت بوليد في إحدى طرقات روما ؟ ها جواد ؟" (1) .

إنّ حياة وليد بدأت متسعة وبقيت متسعة متمتعة . فالاحتفاء لم يكن نهاية بالمعنى الكامل وإنّما هو عبارة عن رحلة طويلة بطلها لا ميؤوس من رجوعه ولا متيقن اليقين كلّ من موته . وإنّما هي حالة بين بين . وهذه الحالة يمكن وصفها بالضياع . فالبطل وليد احتفى، وهذا الاختفاء ليس إلا ضياعاً طلبه صاحبه وجسد في سعيه إليه فأدركه . وهو ضياع لم يكن نتيجة حتمية لظروف خاصة ذلك أنّ "وليد" بدأ يعرف مأساته منذ طفولته ، فالضياع قدر لا بدّ من مجاراته ، وهو في ذلك صنو للأرض : أرض فلسطين . فالبطل هنا صورة من أرضه ، صورة من وطنه . وما سعى الدكتور جواد إلى تأصيل هذا الكيان إلا سعى وتأصيل لكيان فلسطين . لكنّ الراوي لا يخفي خوفه مبرراً صعوبة الركون إلى الذاكرة ، كما أنّه يشير إلى فعل "البحث" ذاته وعراقيل المغامرة . فيعترف قائلاً في نهاية الرواية : "أنا إلى ذلك لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكتبي بهديرها الصامت . من العابة إلى البحر ! السّفر في كليهما ، كالسّفر داخل المرايا مثير ، وملئ بالشراك ولئن كنت لأكثر من سنه حملت معي الغابة ، فإنّني الآن أحمل البحر أبداً . لا أنام إلا وأنا مرهق في ساعة متأخرة ، وهالة تحذرني من التّعود على حبوب النوم . غير أنّها لا تعلم أنّ سعي في العودة بالمركبّات إلى أوّلياتها ومضاهاة الجزء بالجزء ، وتحديد الفجوات ، والنفيس عن الضائعات التي تملأها وكشف النيايا المباشجة بدلائلها السحبية الطاهرة ، والنفاد أخيراً إلى تلك المنطقة السحيقة المحكّمة السّد في الدّاخل، حيث تفعل الدّوافع دؤوبة كما يفعل النمل دؤوبا في حلياه - هذه كلّها قد باتت إدماني الحفيّ الذي هو لدّتي الحقيقيّة - والذي أعجز عن التّواصل به مع أحد ، كلما دخلت مكتبي ممسدي وأعلمت نابها علىّ دون عائلتي ، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم بتوقّد الكون في عرفة صعبه مكتظة اكنطاط العانه ، ماثحة موح البحر ، وأنوخذ أنا فيه . فأنمّد وأنقذف وأتهاوى في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انتشسرت

(1) جبرا "البحر" ص 366 .

عنها ، وتطوّحت في فضاءات كون مجهول رابع رائع ، ولا أَسْتَطِيع أن أفصح عن
شي من ذلك إلاّ عبارة عاحرة هنا ، وعبارة أعجز هناك" (1) .

إنّ الدكتور جولد باحت عن وليد مسعود ، جاد في مساهم ، لكنّه بحث عبر
الكلمة ، ومن خلال اللغة ، واللغة حصر وضيق ولا اتّسع فيها ، بل إنّها سجن أو
كالسجن ، وكذلك جاء البناء . فلذا هو نسيج روائي أرادّه الرّاوي ، ومن ورائه
الكاتب تصويرا لواقع ما ، واقع عاصف ، وافع طوفان . فالحياء بحر وغابة ووسط
هذا البحر تحتدم العواصف ، وفي هذه الغابة تحتدّ الرّياح وتتصارع ، وعلى الرّجل -
الدكتور جولد - أن يتّبع مسيرة بطله حتّى يبلغ به المأمول ، وينسج حوله نطاقا
يشفي الغليل ويروي الظمآن . إنّ النهاية في " البحث " هي نسيج روائي متشعب
يبدو فيه الرّاوي يعيش المعترك ، ويمضي فيه رغم العراقيل والصعوبات ، إضافة إلى
حيانة الكلمات . فهو في الطوفان ، وإليه يعود . بل إنّهُ أمسى من الطوفان ذاته .
فالدكتور جولد افتتح الرّواية وهو الذي حتمها . والرّاوي هو الذي يتسلّم التركة ،
وهو الذي ينوي النظر فيها ودراستها ، قصد فهم الدواخل ويفسر الظواهر . وهذا
هو الطوفان الذي يصرّ الرّاوي على اقتحامه ، فهل سينجح أم سيؤول أمره إلى ما
آل إليه بطل " الغرف الأخرى " ؟

" الغرف الأخرى " :

إنّ بداية " الغرف الأخرى " كانت تصويرا لساحة كبيرة منها كان المنطلق إلى
بيت كبير له عدّة طوابق وهو البيت الذي يتراءى للبطل أنّه فضى فيه ليلته حيث
تاه في غرفه الكثيرة ، وفيه ففدانه ولم تتّضح الرّؤية إلاّ في آخر فصل ، وبالضبط
عند خروج البطل إلى ما يتّسه المطار ، فلذا هو على أهبة الرّحيل أو هو على الأصحّ ،
قد بلغ النّهاية المرمّمة عندها بكسوف أن اسمه هو فارس الصقّار وأنّ صديقه علوي
عند البواب ينتظره لحمله إلى فندق المريدان حيث يكون " صيف الشرف في حفلة
للغناء يقدمها نادى الفكر " (2) وهذا الحمل بذكريا بالحمل الذي عاشه حلما في
الفصل السابع عبر غرفة المآدب . واتّضح له منه أن الدّنيا مسرح كسر لا بمسلّ

(1) جبرا - " البحث " - ص 364 .

(2) حبرا - " الغرف الأخرى " - ص 161 .

التمثيل . لكن الدعوة هذه تبدو أنّها الواقع ذاته ، فهو مدعوّ لحفل مقام على شرفه ، وذلك لتوقيع نسخ من كتابه " المعلوم والمجهول " وهو الكتاب الذي وصفه عند التواب قائلاً : " دوختنا به " (1) وهذا الكتاب لبس إلا صورة " للعرف الأخرى " حيث يمسى المعلوم مجهولاً والموجود مفقوداً . إنّها الغرف / الأحجية . ورغم ذلك ، فإنّ الراوي يرمق الخارج لبقّرر : " تطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد . كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتتهبة من بين غيوم شفيفة بدت وكأنّها تريد أن تلامها وتستعل معها . والشمس ترتفع نحو ورقة مترامية لا تنتهي رياً كوردة هائلة ، و السماء تتلأل كاللأزورد " (2) .

إنّ تطلع البطل إلى الأفق وتصويره للشمس وهي تبدو في حمرتها الملتتهبة ، هو تطلع إلى ما يشبه الأمل . قَلِيلُ الكابوس انقشع وبدت رحلة جديدة هي رحلة إلى عالم الإبداع . وسواء كان هذا المشهد يدلّ على أنّ البطل قد عاد إلى وعيه وأدرك وضعيته أو أنّ البطل صوّر الطبيعة الخارجيّة لمحيطه ، فإنّ " العرف الأخرى " ليست رحلة ليلة في ذاكرة البطل، وإنّما هي رحلة في عمق الأحلام والمخزورات والزوايا المظلمة، وهي أيضاً رحلة إلى المستقبل وفق تصوير ممكن لكتابة حديده . ف " الغرف الأخرى " هي من ناحية " المعلوم والمجهول " كتاب خطّه صاحبه وعاش مراحل تكوّنه ، وهي من ناحية أخرى بصور لإمكانية كتاب جديد هو بصدد الإنجاز . وفي كلنا الحاليتين فإنّ " الغرف الأخرى " هي رحلة ليلة يقضيها الراوي ، ومن ورائه المؤلف في البحث عن ذاته المسمّدة وهو بحثٌ أنى ينتهي بانبلاخ فجر جديد . ومن ثمّ فهو رحلة حاله في دهن مستوّس يأمل في استراحة ممكنة وسكنيه مسنودة ليقطع من حديد .

إنّ النهاية في رواية " الغرف الأخرى " هي ضرب من الطوفان . فحالما بلغ الراوي / البطل المطار ماج البشر وكثر التدافع ولم يهدأ الطوفان ، ويسفرّ إلاّ عندما السمي بصديقه عليوى عبد التواب . عبر أنّ الطوفان بواصل داخل الدهى المسوّش فلما أخذات البارحة كوايس وأحلام مرعجه . وبخدم الطوفان ويرداد عندما تمسى النهاية بدابة جديدة نحو طوفان لا سي عن التدقّق ، وإذا النهاية فتح لكاتب

(1) جبرا- "الغرف الأخرى"- ص 162 .

(2) م . ن . ص 162 .

جديد ليس له من سمه إلا " المعلوم والمجهول " .

* * *

لنّ النهاية في روايات حبرا هي نهاية تعبّر عن خروج البطل / الرّاي من الطوفان باعتباره واقعا معيشا . فالطوفان هو هذه الأحداث المتعاقبة التي يجسّد البطل نفسه مرتبطا بها ، فتجعله يفعل فعله فيها ويتأثر بها وينساق إليها . إلا أنّ هذا البطل لا يستكين ولا يقبل الفعل بقدر ما يسعى إلى البحث عن ذاته وكشف دواخله . فهو ، عبر هذه الأحداث يتعرّى ويجعل ذاته منفذ في وعيها ولا وعيها . ولي كانت نهاية " صراخ " هي عود إلى الوعي واستجماع للقوة الدّاخلية قصد مصارعة الآتي بعد رحلة دامت ليلة عبر معطيات الماضي ، فلنّ نهاية " الغرف الأخرى " على العكس من ذلك كانت رحلة عبر ليلة الأحلام والكوابيس عبّرت عنها الغرف التي تؤدي إلى عرف ، ومتاهة تؤدي إلى المتاهة ، فكأنّ البطل في هذه الغرف يرمي في حصم الأحداث كشما للواقع الحاضر والمستقبل القريب ، ولا مجال للعودة إلى الوراء والنظر في الماضي البعيد . فالرّاي / البطل في الغرف يعيش واقعه الخيالي ويندمج فاعلا حينا ، مفعولا به أحيانا ، فاقدا للذاكرة غائبا في الغالب الأعم . فإذا هو محمول على رحلة أرادها تهويما في دواخل النفس ونسيج الذات " الساقطة " الغائبة الواهية . ولي كانت رحلة " الغرف الأخرى " هي سعي إلى فهم تشعبات الذات فلنّ " البحث " عن وليد مسعود كان سعيّا إلى البحث من أجل البحث . فالدكتور حواد حسني يفوم بالمستحيل من أجل استرجاع حياة وليد مسعود الحاضر الغائب . وهو سعى فيه صدى كثير . فبدأ لم يمت البطل الحقيقيّ لكنّه لم يعد أيضا . فهو المفقود الحيّ أو الحيّ المفقود . ومن ثمّ صعبت المهمة ، وعبر الرّاي عن هذه الصعوبة منذ البدايه وكرّرها في النهاية . فهي بحث منطلقه الإرادة ومستهاه ضرب من الصّباية ، أسّه المشروع الكسر الذي حدّده الرّاي وعماده حياة متشعّبة لم تنته الانهاء كله . أمّا السّببه " فلنّ البطل / الرّاي يسعى إلى الهرب من واقع متردّ لكنّه يجد نفسه في الأخير محبولا على العودة إلى النّاسه التي أراد تركها إلى الأبد . لقد هرب بذاته إلى البحر لكنّ البحر أعاده إلى اليابسة قسرا . فقد لحقته لى قدرا ممضّا . واضطر إلى الرجوع معها أو على الأقل تهيّا للعودة من أجل بناء حياة أفضل . وما يمكن

أن سنبجّه من هذا البناء الخاص بين بداية العمل الروائي ونهايته هو أن الأبطال ومن ورائهم المؤلف ، يسعون دائما - من مطلق ترتّي الواقع - إلى تخطّي هذا الواقع بالفعل. فتكون عملية الاختيار التي تنبئ - كما يتّسا - بحريّة البطل / الراوي في الحركة . وهذه الحرية تقود عادة إلى مسلك معيّن ، إلا أنّ هذا المسلك يتغيّر بحكم الواقع ذاته . فالهروب الذي يسعى الأبطال إليه ينتهي إلى عود على بدء أحبّ البطل ذلك أم كرهه . فكلّ البطل مجبول عند جبرا على معايشة واقعه وإن كفّر به وكرهه وأراد الانفلات من قبضته ، إلا أنّ هذا العود ليس عودا على بدء بالمعنى الكامل . ذلك أنّ جبرا يوقع عمل البطل بنهاية تنبئ بإمكانية اختيار جديد . ففي "صراخ" يرمق البطل "الآخرين" ويكتشف ما في ذاته من ثورة من أجل حياة جديدة . وهو عين ما نستشقه في "السّفينة" وكذلك في "البحث" حيث يكتشف أنّ الراوي يستعيد الأمل في وليد مسعود كما أنّ نهاية "العرف الأخرى" تصوّر الأمل في الشمس الطالعة وقد "تطلع إليها" البطل بعين مفتوحة تدلّ على استعادة للذات الدفينة .

لنّ البدايات والنهايات في روايات جبرا هي - في الغالب الأعمّ - عود على بدء ، وهي أيضا تنبئ بتراط هذه الروايات المنين . فكلّ رواية تنتهي حيث بدأ الأخرى . فلنّ توقّف أمين سماع ناظرا إلى الحياة نظرة جديدة فلنّا نجد بطل "السميّة" يواصل المسيرة فهو أيضا ، هارب من واقع أليم وهروبه هو صرب من التجديد في منظومة حياته ، وما عودته في النهاية إلا شبيهة بمسعى الدكتور حواد الذي أراد أن يتبع حياة وليد مسعود المتشعب . وما المحالة التي وجدنا عليها بطل "العرف الأخرى" إلا تلك المحالة التي عاشها الدكتور حواد وهو بتخيّل نفسه وقد ولج عابه حياة وليد مسعود وبحره العميق . إتّنا أمام أعمال روائية تتمّ بعضها بعضا أو هي ، على الأقلّ ، تسر بعضها البعض . وهذا السكامل ليس غريب فحين نعلم أنّ وراء أبطال هذه الأعمال شخصيّة أدبته فدّه هو الأدب حبرا الذي ليس إلا صورة للمنقف العربيّ المسكون بهوم "الحرّة والطوفل" .

الفصل الثالث :

الذروة وجدلية الصراع أو على اعتبار
"الفنّ والحلم والفعل"

- جدلية الصراع والفن
- جدلية الصراع والحلم
- جدلية الصراع والفعل

تعريف:

الدروة كلمة حبل بالمعاني فهي من مادة "درا" (1) ويمكن حصر معانيها في أولا : الإطار والتسميه وهي تصيد التنبيه والعربله ، ناسا : المجتمع للنسّتر ، فهي جمع الأبل ويقاربها "تدرّ" لها من الريح ، ثالثا : وهو المعنى المستفط للمعاني الساسية وهو المقصود بالدروة . يقال : دروة كلّ شيء "أعلاه" ، كما أنّ السّيب هو دروه العمر باعتباره نهايه . ومن هذه المعاني تتضح لنا الدروة تحمل معاني السقيّه والتّجمع والصّعود إلى أعلى . وهذا المعنى الذي يستفّقه من اللسان يناد بطابق معنى كلمات (chimax) باللغة الانكليزيّه و (gradation) و (comble) وفعل (Corser) باللغة الفرنسيّه . وهي معان تتحد بصوره أدقّ ، في محال التعبير الموسقيّ . كما سنّ ذلك حبرا في مقاله المعنون بـ "الدروة في الأدب والمصّ" (2) .

إنّ الدروة تعني الصّعود إلى أعلى قمّه من أجل خلق نوع من التّأزم برداد سده كلما استمرّ الصّعود . وعند المّمّه تكون الدروة قد بلغت منتهى التّأزم وما يأتي بعدها إلا الانفناح الذي يتلوه الحلّ المريح والانفراح المنظر . وهذه العمليه في نظر حبرا تحدّد أكثر في الحصاره العريّه : "الدروة أو ما يستقى في الانكليزيّه (climax) في المصّ والأدب تكاد تكون من مخزعات الأوروسين . فالموسيقى والرّوايه والسعر والمسرحيّة كلّها تبني على قاعده كادت تصبح من البديهيات ، هي أنّ عناصر القطعه المصنّه يجب أن تكون متمرّقه مساعده أوّل الأمر ، ثمّ سفارت وبعد ذلك يصطرع ثمّ يبلغ الدروة من العيف : وعندما يحلّ الأمره وبعضها هبوط أو سلام يؤدّي إلى النّهايه" .

إنّ الدروة من خاصيات الكنايه في الأدب والمصّ . وقد ظهرت بصفه أكثر حذّه عند الأوروسين حيث أصبحت الدروة من أهداف الكنايه وعانيها . فالدروة تصاعد في الحذب عبر الخطاب الرّوائيّ ، وهي تصاعد صوتيّ في المقام الموسميّ ، وهي تصاعد في الخوايح في الخطاب السعريّ . فهي الرّوايه بطلق الاضداد سمرّفه

(1) اس سطور - لسان العرب المخط - ، ماده "درا" .

(2) حبرا - "الحريّه والطوق" ، ص ص 5 - 9 .

مساعده وينصهر بدرجاته ويتجمع في عمله بمساعدته حتى يبيع سأوها التأم .
فبرابط وسنابك وبداخل . فإذا السبح الروائي شذوكة لكل حيط حديّ مطلوب ،
لكنه ينصهر مع المجموعه فيكون وثاماً مسوداً وصداماً سوخوداً . وحالماً يبدأ عمله
المرول والاندثار ، يتبع الخيوط سمها ، ليعبر الأحداث عن بعضها البعض ،
ويتحدّد بطورها ، ويهم معراها . ومن ثمّ يتّضح أسبابها وعللها . ويصل إلى
منهاها . وهذه النهاية هي عملية الانسراح المبطره . وهذا التحليل ، في بطن جبراً ،
ينمّار كلّ النصار من الدروه في العملية الحسبته يؤكّد الروائي : "الدروه في
الكتاب الإبداعية والموسمى هي ، في سبه الذروة الحسبته والدروه الانسعالته
بالضبط ، ولذلك يجد المرء فيها لذّة لآنها ، وإن يكن فبته ، انعكاس لمثل متأصل في
التمس" (1) .

إنّ الدروه بهذا المفهوم ، هي نقطة التآزم التي تبلغها أحداث الرواية . وهو
تآزم سارك فيه أطراف عديده يخلق ذلك التناك والنعيم . وهو تنابك يعسر معه
فهم الحلّ أو تصوّره ، على الأقلّ في لحظة التآزم . إلّا أنّ أعمال حبرا الروائيه ، في
بطنها ، تحمل الدروه الكبرى ، وإلى حاسها درى أخرى ، هي إبهام دروه مسوده
تتحدّ شكل أرسه حادة ، لكنها سرعان ما يرول . والخاصة التي تتسمّر بها هذه الدرى
أنها ترسّط ، في الأساس ، "النسّ والحلم والمعل" هو عنوان كتاب حبرا جمع فيه
عص مقالاته واللماءات التي أحرب معه . وهذا العنوان هو مقال افتتح به الكتاب ،
حلّ فيه هذه العناصر الثلاثه وحن لن نلنرم بتحليله وإثما نصنّر الصّ باعباره
وسيله نعسر عن الحمال ، وهو بذلك يشمل فروعا عدّه هدفها تصوير الواقع بمنظار
ناقد ، يمتلك خصوصيته وفراديه . أمّا "الحلم" فهو هذه الطاقة الكاسه في النفس
وهي خلاقه يستطيع تصوير العالم المحيط . فإذا "الحلم" فراءه للعالم وفهم له يعتمد
الذاكرة والمحتمل التآفده . أمّا "المعل" فهو المحرك للحدث ، والدافع له .

إنّ هذه الخاصه التي يمتلكها روايه حبرا تجعل لبصه الروائي درى عديده
متوّعة ، لكنها سنابك معا لكي يخلق دروه ممكن أن سمّنها "الدروه القصوى" .
وهي الدروه التي تنهي إليها كلّ صعود وإبرها يكون بذاته الهبوط نحو حلّ مضمول

أو حَلّ بأسول أو حَلّ مؤوس منه . وبلك هي العلايه الممتّره لكلّ بركبت سمويّ السمة .

فكيف كانت الدروة في هذه الرّواباب ؟

- صراخ :

إنّ روايه "صراخ" تصوّر بحره شاتّ بِنفتح على العالم من حديد . فهي عودنه من الحبل ليلا ، وتسكّعه في الطرقات مع تصميم على اتّحاد مواقف معيّنه من مسائل حيايته بقصّ مصّعه ، تؤكّد أنّ هذا البطل يمارس صرّبا من الحرّية ، فكّاته بقارع قدره في سبيل فرض الذاب . وضمن هذه الرؤيه نبرّل الدرّ في هذه الرّواية من جانسن ، على الأقلّ : الخائف الأوّل هو حكاية السّاب مع روحه التي فارقت دون سابق إعلام ، والتي عابت لسنين مذبذبين ولم تعد . أمّا الخائف الثاني وهو المتعلّق بكتابة تاريخ آل باسر . فبل خرج البطل إلى الحبل للراحه والاعتكاف والاسنكاه ، فبّته في أوينه ، تؤكّد ضمّنبا عودنه إلى هذا التاريخ الذي أمسى بالتّسبه إليه بلحاّ للتّسبيل ، سبيل فصّته مع سمته . إلاّ أنّ موت عبات هام مثل دروه هامّه خاصّة ، وعد راقمها مثل "ركران" "لامين" وافنراجها عليه الرواج إصافه إلى بصمبمها على سف الماضي .

إنّ "ركران" وقد أعلمت البطل مموت أحتها مدد ستّة أّام (1) ، نحرّآب وافنرجت عليه متسائلة "أتنروحي؟" (2) . إنّ "ركران" يعمل ضدّ السم السائده ، فهي راقصه للحاه والمال وفصور الأسلاف . لذلك ارنآب في رواحها من "أس" صرّبا من البمنر والمراذه . وهي في ذلك على التّفحص ممّا كانت عليه أحيها عبات . وبصرخ سف الماضي كلّه و "تخطيه" (3) . بل إنّها سرع في سميد ذلك ، وبدأب بحرق المخطوطات التي آنفو . فيها "أس" الكسر من وقه (4) . ولما اسهر أس وسعّبت ، ممّا فعل ، حاطليه فائله : "لسب أريد منك حوااا الآن

(1) حرا - "صراخ" ، ص 71 . يكرّر الاتّام السّته في روايه "السّميه" ، فهي دوام "رحله السّميه" وهي بحلّ مناسره إلى مدّه خلق الكون من منطور دسّيّ أسطوريّ .

(2) م . ن . ، ص 75 .

(3) م . ن . ، ص 74 .

(4) م . ن . ، ص 76 .

يا أمين . اذهب إلى الباب وفكر في الأمر . سنبجواك من القلي - وأنحو أنا من
مجدنا العابر ، ولن يكون لنا إلا وهج الساعه المحاصرة" (1) ، وبصف أمين مسهد الحرق
الخنوبي الذي اسرب ركران بموم به في سبه طفوس خاصه ، مبتا ما اعراض من كره
سدبد : "عبر أنني استسعب محاوله "ركران" بحطيم ماضي أسرنها في مثل هذه
العريده" (2) . إلى "ركران" نسف ماضيها ، بل نسف كل ما له علاقه بهذا الماضي ،
وخاصه وصبه أختها التي دعت "أمين" إلى إمام عمله لكي يحصل على مبلغ "ألمني
حبه" (3) إذا كتب تاريخ الأسرة "في مئة وخمسين ألف كلمة" . إلى ركران تود الانطلاق
من حديد . فلما أمكن لها الرواح من أمين أو من غيره ، تحد نفسها حره طلبفه
كالعصفاء (4) . إلى هذه التورة العارمه التي بحندم فيها نفسيه "ركران" جعلت "أمين"
يرى فيها بعض جمال "لنايه واحده" ، إلا أن وجه سمته شعرها المسنرسل ، وعيبها
العسلتين والواسعتين ، بان في تلك اللحظه وحول ركران إلى "لطحه سوها" (5) .

لن نطل "صراح" هرب إلى الخيل من أهل سيال صعب المسال ، وحالما عاد
واتصل بال ناسر والتمى بركران ، برر له وجه سمته في حين بدت "ركران" صورته
ملونه . عندئذ قرّر الهروب من حديد ، وصمم على الخروج لكن "ركران" استوفسته
وفصلته . وبعود بابه إلى الخارج . وفي حديق القصر بقف أمام تمثال افروديت الذي
نراى له منحركا كأن دماء الحياه عاد إلى به ، لكنه بيمطّن في الأجر إلى "سكوره
الابدي" (6) .

يتجه "أمين" إلى منزله وقد عمه الإحساس بالعبّر . يقول : "كانت عودتي
إلى الحب هذه المره ، لا جهد فيها ولم أشعر باللاي ممصع دماغى وعاودنى شوق حديد
بدعده صدرى ، فأحسن حقه في الأطراف والمفاصل عرفها أيام صباى ..." (7) . إنها
الصدسه التي تولد الانطلاق . فالعودة من الخيل حب السعي إلى السسا والسحب عن

(1) جبرا - "صراح" ، ص 77 .

(2) م.ن. ، ص 78 .

(3) م.ن. ، ص 72 .

(4) م.ن. ، ص 79 .

(5) م.ن. ، ص 80 .

(6) م.ن. ، ص 82 .

(7) م.ن. ، ص 83 .

الطمأنينة في العباب ، ولدت عند "أمين" عطشا للمدينة ، ولما اتصل بأسره آل ياسر صدم صدم عباب وبوره ركران الخامحه ، فلما أمين سحرّ بدرجها . وعندما خرج إلى السارح من حديد أحسن بالحقه والراحه والاطلاق بقول : "كبت سريع السر ، وفي الشوارع ، بعد نمرى وصبق صدرى بها سيء يؤذ بالعتير ، ويوحى بيوّج حديد في طاقني على الحباء ... " (1) . إلى "أمين" مد هذه اللحظة بدأ يضح على العالم ، لذلك وهو في طريقه إلى البيت ، أعلم صاحب المقهى الذى ألقه رسالة سيده من آل ياسر النليمويّته ، بلّ عباب بوقت . لكن النسخ صاحب المقهى لم يهتم بالامر (2) . وعندما خرج أمين من المقهى كال الرعد تقصف والمطر بهطل سدارا . و "لذّ" لامين المسير في المطر المنهمر حتى نلّه عابه الليل . ثم آوى إلى فراسه بعد أن تستف وأدل تياه (3) . عندئذ عاودنه ذكرى سمته وحامره اقتراح "ركران" التي دفعته إلى الرواح منها ، وطلاق سمته . إلى النخل وقد عاد من الخيل وانطلق في سوارع المدينة رجع أحبرا إلى بيته ، بعد عباب طويل ، بل إنه عاد إليه سبلا ، لكن كلّ ذلك لم يكن ليؤثر فيه حاصه وقد صحنه المطر بصرت من الاعنسال ، كما أنّ الصدمه التي تلقاها في قصر آل ياسر أعادب إليه بعضا من الوعي . ولما آوى إلى فراسه كان أن راوده النّوم ، فاساق إليه اسباق الحالم . وحقاء نحن بوجود سمته إلى جاسه حبه نررى (4) . لقد أمسى الحلم خصفه والامل واقعا ، لكنّ "أمين" يبور وبأمر "الهاره" بالمجروح . "وفي تلك اللحظه سمع دوى انفجار شديد اصطكك له آسانه واهترت به الارض تحت قدمه ... وما هي إلا لحظات حتى دوى انفجار آخر اهترت له الارض مرّه أخرى واربع في الأفق من وراء المنازل والأسجار التي رآها من النافذه عمود من الدخان اسبق منه لهب حتر أخذ سماوح ، وسراسي في السماء" (5) . وإذ يساءل سمته عن هذا الانفجار خافه سور في وجهها محبا : "للك ركران بحطم ماصيها" (6) .

(1) حبرا - "صراخ" ، ص 84 .

(2) م. ن. ، ص 85 .

(3) م. ن. ، ص 86 .

(4) م. ن. ، ص 87 .

(5) م. ن. ، ص 91 .

(6) م. ن. ، ص 92 .

وبكسيف أسب أن النهار قد نبتس ، فبتطلق خارجا "وإذا سساره فاديه
سرعه رهيه في اتجائه وقف حالمًا بلعنه بصريف مصمّم من عجلاتها" (1) ودعه
ركران إلى الركب لكتّه رفص رفصا فاطلعا فودّعه (2) .

إنّ "أمين" العائد من الحبل إلى المدسه ، اعمس طيله الليل مع المدسه/الأتون ،
فحدّب مع الأصدقاء بعد طول عباب والنس بأسره آل ساسر وسكع عائدا إلى بسه
ليبتّل إلى عودة سمّيه "الحائنه" ، ويعلم بموت عبايب هام . كلّ هذه الأحداث جعله
بتفّل إلى حقيفة لا مرء فيها : إته إسأل ، وبإمكانه التعلّب على المبتطات ، لذلك
سرل إلى الشارع بحدوه الأمل من حديد .

إنّ هذا العنصر المتعلّق بكنانه باريح آل ساسر جعل "أمين" مرّ من عوده أولى
إلى المدسه ، عودة متّسمّة بالخوف والوجل ، إلى اعماس في المجمع وبمهمه بقمّا
باعنا على الأمل . ويتّضح ذلك ، في الجملة التّهائبة للرّواية (2) ، كما أنّ هذا الباريح
أرر بوصوح وحلاء وصعّته "ارسمراطنة" بدأت في الانقراض والاصمحلال .

إنّ هذا الحانب أفرر دروه بدّل على بعمد في المسار الرّوائي . فإذا البطل
بواحه عمده ببنظر الخلّ . ف"ركران" أمسب قصّته ، بل إتها فرصت على البطل
محاينة لا تدّ منها ، واحبّارا لا سناص منه . وإذا علمنا أنّ هذه الوصعّته سبتضاف
إلها عمده نابيه منأبته من الحذب المتعلّق بحتّ أمين وسمّيه ، عرفنا فبمه الدّروه
المصوى التي سبتسدّ وبتدعم .

إنّ الحذب الأوّل المبتّل في قصّته الحب الرابض بين أمين وسمّيه بجد مبتدأها
من "الحرس" خارج المدسه وسبسمو بوطد العلاقة بينهما . فحكائه أمين مع سمّته
ابتدأت حتّا وبوطدت إلى رواح ، رعم بعارضه أسره سمّته ، لكنّ هذه المعارضة لم بدم
طويلا . بقول أسب : "لسدّ ما دهسا حين فدم والداها لربارسا داب مساء ، وفي
الصّباح سلسنا سناو ، احبّل مكابا كبيرا في عرفة خلوسا الصّغره ومعه ، رساله
فصيره موقّحه "إلى ولدنا المحبوس" بل إلهما نرعا بإحدى الدور للاسنه" (3) وداب

(1) حبرا - "صراح" ، ص 93 .

(2) م. ن. ، ص 95 .

(3) م. ن. ، ص 46 .

ليله لا كالبالي ، فصاها آمن مع صديق الصا مقاوم المصائب عاد إلى السب فوجد المراس "خاليا لم يمس" (1) . ولما كان منعا نام يوما عميقا ، وفي الصباح اكتشف أن سمته "قد هجره" (2) . عندئذ بدأ الإحساس بالمراع وسعر بالآسى الكبير . لقد بات أمين يقاوم المباء الخارفة في سوارع المدينه الخلقية . وإد عاد اكتشف مصابه ، إن فمه السعادة عنده هي فمه البأسى فنعيم الحب وروشه ، انطما فحاة ، وحلّ معه الملل والحر . فهل كانت الأمطار الليلية بدرا له أم هو العصف الذى لا بد منه و "التسوق العارض" (3) الذى لا يعلب ؟

ويكون أمين على موعد متحدد مع المطر والرعد ليله عودته من الجبل فبعد بعد سكع دام ساعات في سوارع المدينه - الآتون إلى المنزل ، يعود بعد أن البهى "ركران" في قصر آل ياسر ، ويعود هذه المرة مثلا ، منلما كان الحال ، إبان لماء سمته الأول في الأخرات ، ومنلما عاد إلى المنزل إمر ليله فصاها - مع صديقه القدم - في مقاومه الميصاصات . غير أن هذه العوده لها طعم خاص . فلمد أحت المطر ووجد فيه معتسلا . لذلك حالما عاد إلى المنزل ، أخذه النوم . وعادته الأحلام واعترف صراحة : "... سبنان كاملان مرّبا عليّ ، وأنا أعابق خيال سمته ولم أقتر لخطه واحده في الطلاق..." (4) . لقد نفي أمين وقتا لحته ، وكلما بدكر "سمته" انطما إلى مرآها وحلّ إلى خيالها . لقد أحتها فعلا ، أما هي ، فلعلها أحتته إلى حين . ثم اعسرت ذلك نروة من نزوانها . وفي ليلة العوده من الجبل ، وعلى حين عرة ، وبالصنط عندما تنور "ركران" على وافعها وماضيها ، يعود سمته . يقول أمين : "... وفحاه فحب عنيّ ، وقد أصابني الرعب واستصبت كلّ سعره في جسمي هلعاً ، وصرحت بأعلى صوي : "سمته" واملا الليل بصرحي" (5) . إن آمن يصيح فرعا ، وقد مملك الرعب والخوف حواسه ، وهو يرى جسم سمته إلى حاسه . إن هذه الصبحه فيها من الألم والاستعانة وستى الأحاسيس والعواطف الكبر . فهي صبحه الخائف

(1) حبرا - "صراح" ، ص 52 .

(2) م. ن. ، ص 53 .

(3) م. ن. ، ص 29 .

(4) م. ن. ، ص 76 .

(5) م. ن. ، ص 87 .

وصيحه المدهش ، صبحه النائم المستيقظ على أمر من أعرب الأمور وأعجبها . إلا أنّ هذه الصيحة فيها من المعاني الكسر ، فهي صيحة "الميلاد" و "عودة الروح" وصيحة الانسحاق والاتحاق مع النفس بعد طول صناع وهيام . وكاد أن يتمّ البلاؤم بين النفسين الخائرتين المعذبتين ، لكن "أمن" ، بكسف أنّ عوده سمته كانت شفقه به ورأفة عليه . يقول : "أدرك ، حسد ، أنّها تسحق عليّ ، فصعد الدم إلى رأسي ، فحأه ، واسمض جسمي بين ذراعيها وصحب : "ظلمني ! لقد حسني . حسني" (1) .

لقد عمّت الثورة "أمن" فلم ينمالك عن طرد الحبيبة التي طالما راودت خياله . وقد أصرّ على الطرد عندما استمع إلى الراكبين سلاح . إذ أحرقت "ركران" كلّ شيء (2) ، ونبلع القصة دروبها المصوى عندما تأني "ركران" إلى أمين فليسمي المصارعون معا : سمّية وركران وأمين ، عندئذ تتجه "سمّية" إلى الطريق ، في حين "تطلق" ركران سيّارتها في المجهول . لقد وحد أمن ، أجبرا ، حركته ، وهي حركته كاتب ولادة قتل الماضي من ناحبه وبوره على الواقع المنردّي من ناحية نايه . لقد تحرّر أمن من ارباطه بركران وأسرة آل ناسر التي أسرفت على النهابه . وتحرّر من سمته وما يرمر إليه من بهج جنائي ، بخلف عنه سنّه ورؤية . إلى قصّة حبّ أمين العاسل - ابتدأت بالعودة إلى المدينه واسهب بلقاء سمته بالفعل ، لكن سبهي بالانقسام الحق . وهذا الانقسام هو الذي حوّل لأمن فهم واقعه ممّا دعاه إلى إعادته النظر ، في هذا الحبّ - السراب (3) . عندئذ اتحد الموقف الملائم وعاد إلى الجناه والمدينه لتعمس في أثوبها من جديد ، بحثا عن بحره بخلف نوعا وخصوصيّة.

لنّ دروه الحبّ بين سمّية وأمين سسالك مع دروة أفرربها كناه البطل لباريخ أسرّه آل ناسر لتخلق دروه قصوى تجمع بين أطراف المعادلة الثلاثة ، مركزها "آمين" وقطبها "سمّية" و"ركران". وإن اضررب الدروه الأولى بين الكناه والتعبير قبلّ دروه الحبّ سبب أساسا على "الحلم" و "الفعل" . ومن ثمّ قبلّ البطل عاس واقعه حالما

(1) حسرا - صراح ، ص 69 .

(2) م. ن. ، ص 91 .

(3) صدرت سخرأ قصه لخيرأ بحمل عنوان : "سراب في باريس" - محلّه الخيل ، ممور - يوليو 1990 م 11 ع 7 ، ص 62 - 71 - هي قصّة فناء لبطهر لعبت من جديد ولبطهر مرّة أخرى لتصمحلّ بعد ذلك ويسقى سرايا في دهن البطل .

ناحيت العائث ، سسبعا كتابه التاريخ ، صرنا من التعويض ، وسعنا إلى ملاؤم
طلب فلا ندرك . إلا أنّ نتنايك الدرويين دفعا بالبطل إلى احتبار صعب أساسه فعل ،
ومدوّه حربه ، وبهاسنه طوفان لا يمرّ منه .

الغرف الأخرى :

إنّ الذروة في رواية "صراح" هي دروة قصوى ساهم في إحداثها وصلها
عصرنا هما كنانه ناريج أسره آل باسر ، وفصّه حبّ أمين وسميّة . والذروة في
روايه "الغرف الأخرى" تساه هذا الساء حبب بحد أنّ بطل الغرف يعايش واقعا
مرعبا تنطلق أحداثه في مسار بصاعديّ ، لكي تلحم في الأخير في عمده قصوى هي
سبحة تنابك الأحداث المختلفة التي يمرّ بها البطل فيؤنّر فيها ونؤنّر فيه .

إنّ الذروة في "الغرف الأخرى" هي درى مربطة بالغرف التي يمرق منها
الراوى وإلها يعود . ولذلك فإنّ لكلّ فصل من فصول الرواية دروته التي سننابك
ما سبها وما لحما من درى ، لكوّن عبر الفصل التاسع دروة الدرى ، إلى سننا
النعبر . فالراوى منذ الفصل الثاني بلح خلية الغرف . وتمتج أساسه أبواب وعلق
أخرى . والفصل الثاني سطلق باصناج باس . فقد مرّ الراوى من قاعة مدخل إلى
قاعة مرسح لكي بحد نمسه ، في الأخير ، في غرفة ، مسعرا عن العالم . وقد أحسرّ
البطل أنّه في عرفه تلك وعرفه ، بإمكانه أن يعس صرنا من الرّاحة ، فيكبّه أن
يعوص في أعماق دانه كي شعر بظمأسنة ساره . وهو بذلك بصارع العالم الخارجيّ
ويصمد أساسه ، فلا بفعل فيه فعله ، ولا سمعل به . بفول البطل مصوّرا حاله الحلم
الدّقاى : "في سحدورى عاده أن أعزل في ذهني كهما عمسا ، أثلق إليه فلا أرى ولا
أسمع أحدا في كهفي العميق هذا أحذب الآن أسمع بالهواء البارد الرّطب الذي
بصرب وجهي ، وأسمع موسيقى كب في الأنام الأخيرة كسر الغرف لها - ليلباب
سوان" (1) .

إنّ البدايه كاب الدحول في عالم اليمثيل والمسرح . فكلّ الاحداث والروى
هي إلى الأحلام أفرح ، هي سسكل وبناء دراميّ مصعل . ممّا بدعو البطل إلى
الهروب والولوج في عالم آخر هو عالم الداب المنسقت العرب . فإن كان دحواله الأوّل

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ، ص ص 18 - 19 .

محاولة لفهم العالم الخارجي ، فإتة في الأخير ، تسعى إلى الهروب من هذا العالم إلى عالم أصنوف ، لكنه أرحب ، هو عالم الذاب المنتسب المريح في آن واحد .

لن فصل المحاكمة ، لن سنأنا أن ستمه هكذا ، نحلبا ساسره إلى الفصل التاسع وهو الفصل الذي يمايله . فلن كالب المحاكمة في الفصل الثاني - وهي الذروة - سكلبة ، صوربة ، تميلبة ، أساسها عناصر المساعدة ، وأنطالها مبلون ، فلن الفصل التاسع هو محاكمة عملبة . ذلك أن البطل يعيش عبر صفحاه نجريه علمبة ، فهو يلج عرفة عملبات محبربة . يكون لها الأثر في مسار الحدث الروائي . فلن كل هذا الفصل ، هو فصل التحقيق النظري ، فلن الفصل التاسع ، هو طببق للنظريات وهو ما سبحدده في تحاليلنا القادمة .

أما الفصل الثالث فهو فصل الصخب والنأس وفصل العسق والمناطق المظلمة . فقد مرّ البطل خلاله بعرفين : الأولى منهما ، هي عرفة تتشابه عرفة حلوس بها "تلغار" ، وكأتما أحسّ البطل وبطل إلى وصعبته المسابهة إلى السحب ، فالبأ إلى "اللمار" عله بروّج عن النفس . فلذا مساهده إعادة لواقعه هو المربر ، بل لن هذه الأداة أمسب مملّه معبضة خاصه لما بصدّر عنها من صخب قويّ مسر للأعصاب ، سفلو للادهمال . ولم بحد حلا لمعضله الصخب السنديد والعوبل المقبب ، إلا بـ "الصراح" هو دانه في محاولة منه لفمدال الوعي . يؤكد البطل معبرفا : "... في تلك اللحظة صدرت عتي صرخه مدبده اسقت لها حنجري وتلوتبت منعذباً في الكرسيّ وسمعي أطلق صرخه محنونه أخرى أحاول وقبها ، ولا أستطيع . وبعد صرختي البالنه سعب آتني أحسب ، أحسب عتي الهواء وغبت عن الوعي لمده لا أدري طولها" (11) .

ولما اسنفاق البطل ، قرر الخروج ، مهما كلمه الأمر . وإذا بالناب سسحب له وسصبح وسفاحاً بالرحل الاصلع دي الأرار الذهببة الذي وصّح له آتة هو فابح الآتواب ومعلمها ، فمن عرفة السبطره سبكم في عملتي الصبح والعلق . سم دعاء بأذب حمّ إلى العرفة الررفاء ، وهي العرفة الباسه في هذا الفصل . وفي هذه العرفة داب اللون الأزرق الصافي معرّي البطل ويعبرف بلك "المناطق المظلمة" التي سصعب للمرء أن سبرها ، بل الإساره إليها . إتها مناطق عسفه الذفن وحتة المكس الذي بحد

(11) حبرا - "العرف الأخرى" ، ص 51 .

المرء نفسه في خبره من أمره إلى حدّث بها نفسه فصلا عن سبابها للأحرس . ففي هذه العرفة يمارس المجدور ويعل ما لا يفعل ونكون الأداء امرأة سررب له وكأّتها "سعاد" التي عرفها وطالما ناق، إليها . بفول البطل واصفا تلك اللحظة الرابطة بين الانعيا، الكلي من المركبات ، والانعماس المسطّ في المبود الاجتماعيّة المكّلة : "في تلك اللحظة اللديده اللعبيّة ، أطقبت فحديها بفوّه على أصابعي ثمّ أعدبهما سدها ، وطمرب عن ركسي واقمة أمامي وراحت تصحك ونصحك وأنا فابع على المعد أمامها كالمأخود ومدّب بعدها مرّة أخرى إلى مفتاح المصباح العمودي وأضاءت المصابيح كلّها ، وبهرسي التّور لعدّة ثوان ، بحيث لم أبتيّ ما الذي أراه بالصبط .

- أبهده السهولة حدّثك؟" (1) .

لقد تمكّبت هذه المنة من عرية البطل ، بل إنّها ، إذ متّلت له دور سعاد جعلته ينملب من عماله ، فاساق إلى ما في باطنه من عقد فأعتقها ، ومن مركّبات فدفعها عنه ، وإذا هو ببوح بما لا يبوح به ، وينطق بما لا يقال ، وإذا هو يبيّر الروايا المظلمة ، ويكسف كهوفه العميقة (2) . وبدأ لنا دانا عراء ، فقدت ما علق بها من مظاهر مكسبه . ولمّا استفاق، تخفّفه هذه ، بار البطل على وضعه وأراد معافه المتاة التي استطاعت الانقلاب منه تاركه الرّاوي في سجنه . فلم يجد بدا من البحث عن الرّاحة في اليوم شأنه في ذلك شأن وصعيّته في بقيّة الفصول .

إنّ البطل في الفصول الساسفة كان بأمل في معجزة ما ، أمّا في هذا الفصل ، فبآه انهار الانهار كلّها ، وأمسى اليوم مطلبه ومسعاه . آته الإرهاق والنصب . فمن عرفه الصّبح والصّبح إلى العرفة الررفاء : عرفه الأحلام الوردتّه والحرته المظلمة، سجد البطل نفسه مدعوا إلى الاسكنانه والهجوع . وسراوخ هذا الفصل والفصل الناس المنكوّن بدوره من مرحلتين تتفعل والعرفين المذكورين آسا . وهو ما سيوضحه بعد تحليل الفصل الموالي .

أمّا في الفصل الرابع وهو فصل الرساله ، فإنّ البطل لا يسعى إلى فتح الباب ، بل إلى صاحب الأزرار هو الفايح ، وهو المهيء للأفعال . فهو الذي يجعل البطل

(1) خبرا "العرف الأخرى" ، ص 57 .

(2) سبه هذا الفصل من الروايه قصّة حديثه آلمها الكاتب وسررها في محله الخبل : ممور - بولسو 1990 . م 11 عدد 7 تحت عنوان "سراب في باريس" ص 62 - 71 .

يسخّات مع "أبي الهور" المهتمّ بالتوسيق وجميع المعلومات . فكون الحديث بينهما بوصفاً لأهميته ذلك ، في هذا العصر ، إلا أنّ عليوي صاحب الأرزار يقدم الرسالة التي توحّه مسار النصّ القصصيّ توحبها حديثاً . قبل كلّ "أبو الهور" يتحدث دون إبحار أيّ عمل مفيد ، قبلّ عليوي على العكس منه ، يمثّل الفعل والقوّة الدافعه والفعل الممكّر . فالرسالة دعوه للبطل قصد حضور حفل بعام على شرفه . وقد قدّمها عليوي بنفسه دون أن يصفّها . ولما أراد البطل الاطلاع عليها وقراءة ما في داخلها أطمأنت يد ما ، كلّ الأضواء (1) فعمّ الظلام ممّا حدا بأبي الهور إلى التكوّي حدّ القول صراحه "حياتي ؟ حبيب من أولها إلى آخرها ، أنخري دكنور - أرخص ما في الحياه هو الموت . أمّا أنا فيتعرّز عليه اس الكلب هذا . . . أنا لا أُنكّ مطلقاً في أنّ هذه من أفاعيل الخفيّر عليوي . . ." (2) . إنّ "أبا الهور" وقد فقد كلّ أمل في الخروج من مأرق العرف الموصدة تلاتي في يوم تميل لن يفتق منه (3) .

أمّا البطل فقد اطلع على الرسالة بعد عودة الأضواء ، كما تصقّ الوثائق التي كان قد آسى بها أبو الهور . لكنّه لم يستطع أن يسويع سطاها . لقد أراد البطل أن يستنطق الأساء من صلبها . فلذا هي صوره من واقع العرب ، لذلك إنكأ تعالج الباب "حتّى اصنّح" (4) . وعده هي المرّة الأولى التي يفتح فيها باباً . قبل كلّ الفصل الأول قد انتهى بدخول السابّة الكبيرة ذات الغرف المداخلة . قبلّ الفصل التاني وكذلك الفصل الثالث قد اسهيا محاولة البطل الفاسله من أجل فتح الباب . أمّا الفصل الرابع فهو فصل الانفتاح وبمقابل الفصل السابع فصل المأدبه وفيه يلتقي البطل الدّعوه الموجهه إليه لخصور حمل مقام على شرفه . وهذا الفصل ينهي بدوره بصرب من الانصباح سبراء في إتابه .

أمّا الفصل الخامس فهو فصل العرفه النبء . وهي ، وفق على ما توحى به لونها من صفاء وحلاء ، عرفه المسافضات . فقد بدا البطل ، وقد تعرّى التعرّى كلّهُ ، يكسّف دانه بدرجتها ، فلذا هي مجموعه من الأجزاء المخدمه المسافره ، المسافطعه .

(1) خيرا - العرف الاخرى - ص 70 .

(2) م . ن . ص 73 .

(3) م . ن . ص 154 .

(4) م . ن . ص 76 .

ففي هذه العرفه بلنفي بذكور ممنوع من "مراوله المهنة" وهو ذكور عارف بالنطل
منطل إلى خصائصه ، بل إنه سيكون "فما" لوحه الرأوى في نهاية الفصل التاسع .
وإن كان النطل أجراء مستتة لا يستطيع صاحبها جمعها وبسببها في كل واضح بآم ،
فإن هذا الذكور المسمى بـ "راسم عرب" يمثل المكامل الهادئ المكني بداهه الفاع
نفسه . لذلك يلجأ النطل إليه سعيًا إلى معرفه المخرج ، لكن "راسم" وإن أوضح له
الطريق ، فقد تركها طريقًا مضبوحة أي إنها طريق لا تؤدي إلى الخارج بقدر ما تعمق
التحريه ويسمي العقده .

إن هذا الفصل هو فصل المتاهه بحق ، فقد بلغ النطل عمق الالتباء وحدورها .
لكن المعالم لم يكن لتصحح، لسمرح بل على العكس من ذلك ، ارداد السويه والخيال .
ويتراوح هذا الفصل مع الفصل الذي يليه : فصل الحصول على استمارة الخروج ،
لكن إلى أين ؟

في الفصل السادس بجرح النطل من العرفه النباء إلى الأروقه والدهالير
فرعم أن "راسم عرب" أوضح له طريق الخروج ، فإن النطل وجد نفسه أمام ثلاث نساء
"مسريلات بالسواد" هن أسسه بأخواب القدر "اللواي فرأ عنهن في الأساطير في
صاه" (1) . وهن ممثلن الدنيا في أحوالها المتعتره ، وهو ما سفل النطل إليه أو
لعله فرأ في وجوههن مأساة الإنسان في أعماق سظاهاها . ولما أتبع النطل
إساربهن، انتهى به الأمر إلى "كرج بارل" بصعب المرور منه لاكتظاظه واميلانه
بالسحر . ويتصح من خلال حوار قصير بين النطل وبعض هؤلاء ، أن هذا الجمع هو
جميع الحكوميين. فإن حوكم النطل في الفصل الثاني ، فإن هؤلاء سيطروا دورهم في
الأسفل . وهذه الصوره بذكر الفارئ بمساعد الحميم عند داسي وعبره من أدباء
العرب . وكان النطل وجد لده في هذا الوضع ، فأصر على النباء ، لكن "علبوى" يظهر
له لتعبده عبوه إلى مسالك العرف . يقول الرأوى : "انصب [علبوى] في مكانه ،
وخرني بقوة من دراعي إلى الأعلى وقب مكرها وصعدت ، وتبعه ثم جعل يسرع وقد
سلك دراعه في دراعي كآتي أعز صديق له في الدنيا ، منطبا درحا وصعدا درحسا ،

(1) حبرا "العرف الأخرى" ص 89 . اسطر أيضا "عالم بلا حرائط" لحبرا ابراهيم
حبرا وعند الرحمان منيف المقدمه ص 9 "عزافه كوماي" .

ومرفعا في قاعه أو قاعين ، وعلوي صامت متحّ نحو عاينه ، نفسه مذهله ، وينظر
نفس الحبس والحبس إلى السّاعة التي في معصمه ، كآته باب بحسى التأخر عن موعد
مضروب" (1) . إنّ شخصته علوي ممثّل الطرق المرسومه والمخطط المعهودة لذلك
يسعى إلى اطلاع البطل ، على واقع الحال ، فهو مدعوّ إلى الخفل ، ومن المصد معرفة
عرفه الاسماراب للحصول على شهاده الخروج تمّ المرور إلى دهليز الارشيف ، ومنه
رأسا المروق إلى عرفة المآدب (2) .

إنّ هذا الفصل هو فصل الحصول على استمارة الخروج . فالبطل ، وقد النقى
"علوي" ، أمسى يتّبع النسق ويسير وفق التخطيط المرسوم له . ومن تمّ ولح غرضه
المآدب فكآته خرج من عالم مجهول ، عالم عجب إلى عالم آخر لا يعرف عنه شيئا .
وإذا بالبطل قد اساق في أطوار اللعبة ووجد لذّة في ممارسة التمثيلية . وهذا
الفصل هو في علاقه عضوته مع الفصل السابق لتّ الرّواية وجوهرها . ففي السّاء
البطل يصوّه "راسم عرب" اضراب من عملته التّوحد والكامل ، لكنّ مرور "علوي"
أعاد توطيب الأحداث وفق المسار المتحدّ . فأمسى الحمل هو الحدث المهمّ . وهو الفصل
السابع .

في الفصل السابع وهو فصل عرفة المآدب حصر الرّاي الحمل المفام على
شرفه والى كلمة دفع إليها دفعا ، لكنّه وجد في نفسه طلافة وقدره عصبه . فلما هو
بتحدّث عن الظلم وفق ما جاء في شعر للمتمّتي ، تمّ مرّح على الصديق المسحر (3)
وعنل البطل دانه في الانتحار ، رعم محاولته ، ليسر في الأخير ، إلى وضعته
الإنسان في هذا العصر . وإذا بالخاصرس سحرطون في النكاء نأترا وكآته . ووجد
الرّاي نفسه يندفع خارجا وقد عمّه الأسى والخوف من الواقع المرر ، ورافضه امرآه
أوصحب له ، وهما في البهر الخارجيّ ، أنّ كلّ ما كان ليس إلا مسرحا باحدا . فالخصور
ممثلون بارعون ، احرفوا من المكاكه والمآساة على السواء .

(1) حبرا- "العرف الأخرى" - ص 93 .

(2) م. ن. ص 101 .

(3) بدكرنا قصّه الصديق المسحر بالساعر توفيق صانع صديق حبرا ، انظر مقال :
توفيق صانع : صغوط البار والجوهر الصلب . في كتاب "البار والجوهر (دراسات في
السعر) " لحبرا ، ص ص 95 - 115 .

إنّ فصل عرفه المآدب سترأوح مع الفصل الرابع وهو الفصل الذي وردت فيه الرسالة على النطل ، وهي المنصمته لدعوه قصد حضور هذا الحفل . ورعم موقف النطل الرّافض الهارئ في البدايه من الدعوة إلا أنّه ، في هذا الفصل ، اساق إلى المأدبه ، ونعامل مع الحدث تعاملًا كليًا ، فكأنّه بذلك اقرب من مباهاة العرف التي فعلت فيه فعلها .

في الفصل الخامس وهو الفصل الذي سترأوح مع الفصل الثالث حب ولح النطل عرفه ، هي أنسبه بعرفة للجلوس ، سدو مريحه طاهرًا ، لكتها أمسب موضعًا للصخب والصجيج ليمرّ بعدها إلى عرفة ررقاء دفع إليها النطل دفعا ، لكي ينكفي على دانه صفاء حليًا ، فبررت كوامن النفس ، وتمتّحت سترابن المركبات الذهبية، وبذب الرّوايا الخفيفة عراء تامًا . وفيها استّحت مسرحيّة الحياء وتعبّرها المسرف وسرعة الوقوع في أحابيل الحديعه التي نحاك له . فبلّ النطل بلح في هذا الفصل عرفة هي أنسبه بعرفة الانتظار أو الخلوس ، وفيها يكون التراوح من ما هو مكتوب في مؤلف موسوم بـ "البديل" ومن ما مرّ في ذهن النطل من أفكار ورؤى وعواطف . لقد دعته المرأة المسابهة لرتّه بب لطيفه إلى سرب فهو . فاساق في اللعه وابهرت الذكرى ولأول مرّة سغمس النطل مدكرًا ساصبه البعد والسرب . وكاتب الذكرى سعلق مغمسوفه "سرى المصبي" صديقه "سعاد" التي آحتّها كلّ الحب (1) . واطلق النطل مع حباله في راحه واضمئثال . ولما أراد مطالعه "البديل" وجد النطاني من ما كان مرّ بخلده وهو يصدد فراءه . لقد عبر النطل على معطع كان بصوّر حاله هو دانه ، في تلك اللحظه . فاحبلط لديه ضاع الواقع وسابك مع آغعه الحبال . ولا عرانه ، فالنطل فادد للهوته حاسل لهوتات كبره . وكما في الفصل الثالث قبل المرأة سعب وسلاسي باركه رغيضه أخرى بدعوه للدخول وعلمه أنّه لسر اللوحده (2) المدعو ، وساحا النطل مما وراء الحدود المعروفة وخارج المعالم المنظورة . إن هذا الفصل سكامل مع الفصل الثالث وسترأوح معه . فبل كان الفصل الثالث بصورًا للنطل الطالب للوحده والرّاحه فلا سحدها ، فبل النطل في الفصل

(1) حبرا - "العرف الآخر" ص 125 .

(2) م.م. ص 130 .

التأمن وجد وصفاً ممكنه من بعض اطمئنان وراحه نفس . ولذلك ورد تحديد للرّس
بحدداً واضحاً . فلأوّل مرّة يذكر الرّس : الواحده والنصف بعد انصاف الليل ،
والنّطل مع ضياء عشاء نعدّ له الفهوه . لكن البحث عن الدات ووجود عدد الهوتاب
في حافظته ، والتّراوح المفضى من الأحداث المتخيلة الواردة في كتاب "البديل"
وطبقي الأعمال في الواقع المعيش ، جعلت البطل يصحو من كابوس لسعس في
كابوس آخر أعنف وأقوى وأدقّ .

في الفصل التاسع نبلغ الأحداث فتمتها وتصل الأرمه سأنوها . إتّها الدروه
التي إليها تنهي كلّ الذرى السابقه ، وتصبّ فيها كلّ العقد المتلاحقه . وهذا الفصل
- فصل الذروة الكبرى - يتراوح مع الفصل التاني فصل المحاكمة . فلن كانت المحاكمة
هي فمة كلّ قصيّة ومنتهى كلّ أرمه ، حيث يكون المتهم أمام القضاء بين متهم له ،
يسعى إلى الإيقاع به ، ومحام يجهد النفس دفاعاً عنه . فلنّ هذا الفصل هو أنصا
فصل محاكمة علميّة حيث بحريّ عملتة محبّرة يكون البطل مدارها وموضوعها .
فقد دلمت به المرأة المرافعة إلى عرفة عمليات (1) ، فوجد طلبة وأطباء ومحابر
وآلات خاصّة وشاسه نلفره . وبرتكر الدّراسه على استيطان خوافي البطل ومطاوي
أعصابه . ولن بدأت التحريه سرب الفهوه ، فلكي تنهتاً الآحواء وبدأ عملتة
السبر ، بعد إسجاد الظروف الملائمه . وسنعدّد الأحداث ونستاك ، عندما بمسي الأمر
مراوحة بين البطل و"فها" ، ومباظره بين الذكور علي النّواب والطيبه لمباء ...
وتتمكّن الطيبه من اسحلاء خوافي البطل ، فبنقلت الكلام من عقال العقل وسدع
الرّاوي سعرا فيه كبير من العزل والمديح لوحه الطيبه المليح . ولما سنبد الصّراع
العلميّ وبحكّ التطرّته بالتطرّته وبنفّ الرأى بالمخاطر ، يسعى الطيب إلى وضع
البطل على المسرحه ، عندها سور الرّاوي ويرمق سنبهه المسطح على سنبه
السريخ ، بل إتّ "أمسك الرأس بكلنا بدد [ه] بفظاطة موقعا له أن سبصل على
الجسم ، عبر أنه وبا للبداءه - فتح عنبه ... " (2) . لنّ "فها" البطل ليس إلا الذكور
"راسم عرب" ، كما أنّ الذكور علي النّواب ليس إلا علويّ دابه . فكانت صدمه
البطل وبها بدأ سمد الصّواب ، ولعلّه ، في الخمصه ، بدأ سعي وضعه الحقّ ، فكمل

(1) حمرا - "العرف الآخري" ، ص 133 .

(2) م. ن. ، ص 149 .

ما رآه هو صور مداخله مراكمه لها علامات الواقع الحيّ ، لكنّها في عمقها كوابيس
حاذة وأحلام مقلّبة . فكانّ المسيرة كلها سير في محافل الذات ، كلما اقترب الإنسان
من عمقها ، انقلب منه الرّمّام وعمّه الخيال . فإذا الخيال فضاء للواقع والواقع له
نسخه الخيال .

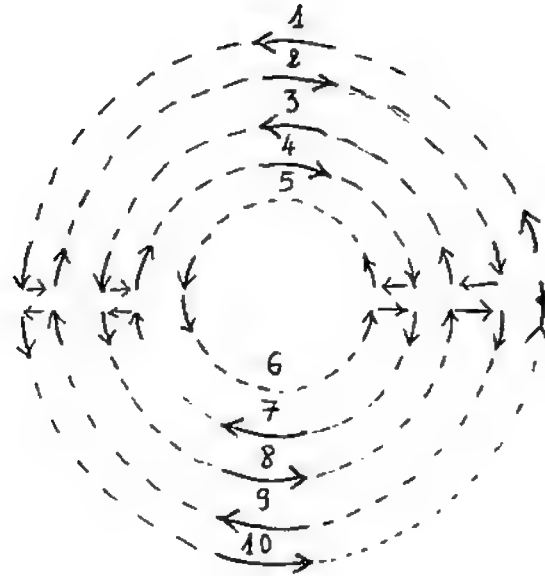
لم يبنه هذا الفصل أمام باب ما ، أيّ إنّ البطل لم يعد إلى تلك الطرق
المليوية والعرف الآخريّ الموحّسة ، وإنّما هو المصاء المستتراب والعراء المفضوح . وهو
دليل على أنّ العقدة قد بدأت بعد في الانسراح ، والأزمة في البلاسي . وقد كابت
المراوحة بين هذا الفصل والفصل الباني حليّة ، قبل اعتمدت المحاكمة الأولى على
صراع بين مناصرين للبطل ومنائين له ، قبلّ هذا الفصل هو أيضا "محاورة"
موضوعها ذات البطل المستطرة وإنّ انتهى الفصل الثاني بفرح البطل إذ وجد نفسه
وحيدا . قبلّ نهائه هذا الفصل جاءت اكتشافا لحيوط اللعبة الكبرى ، حيث اتّضح له ،
أنّه كان أسير بحربه تهدف إلى تفويض أعماق جدوره ، وقبل كلّ الإجراء المكوّنة له .
فالهدف الأساسي ومدار العمل في "العرف الآخريّ" ، كان رعرعه كيال ومحو كلّ أثر
لهونه أو أصالة . إلا أنّ البطل - وإن كان مهتئا لقتل ذلك - وجد في محروم دانه ،
وعمو جوهره شرا سديده العور بصعب نخاورها ومحو نسعها الذي لا يسي عن
العطاء . وهذا ما دفعنا إلى ربط هذا العمل بالمصنّة العربيّة الّامّ ، قصّته
فلسطين ، والبطل هنا هو فلسطين . كائن حيّ لا مموت ، رغم كلّ الأساليب المتنّعة
والإجراءات المصنّعة المستعملة .

لقد حاولنا في هذا التحليل ، أن نبيّن أهمّ الدري التي وسمت هذا العمل
الإبداعيّ ، منبررس فمّة الصّراع الممتمل في الفصل التاسع محطّ دروه الدري وقطب
الرحى . ويمكن لنا ، الآن ، أن نقدّم الخلاصة التالية :

الفصل	الغرف	الموضوع	الـخروـة
2	المدخل والمسرح	المحاكمة	فقدان الهوية
3	غرفة الجلوس/ الغرفة الزرقاء	الصخب والعشق	الخدعة
4	غرفة الجلسات	أهمية التوثيق	الرسالة الغربية
5	الغرفة البيضاء	البطل وبديله	صعوبة التلائم
6	الأروقة والدهاليز	على شفا الجحيم	استمارة الخروج أو الأمل السراب
7	غرفة المآذب	مأساة الواقع	أقنعة الخيال
8	غرفة الجلوس	واقع البديل	الواحد المتعدد
9	غرفة العمليات	حدود العقل	حدود العلم والمنطق
		واتساع العاطفة	

ويمكن أن نشكل هذا العمل عبر منطق أحداثه وذروته القصوى وفق الشكل

التالي:



وفيه تتراوج الفصول وتترابط وتتداخل الأحداث وتتشابك ، لكنّ الفصل

التاسع هو فصل الخروءة حيث يلتقي الحلم بالواقع والخيال بالعقل . فـ"الغرف

الأخرى" هي رواية البحث عن الذات . فالبطل يجرد من نفسه شخصيّة ، تجنّح إلى

التوغل في أنسجة الذات محاولة السيطرة على الكنه الدفين والسرّ المكين . فكأنها سعى نحو الذات العلوية لمعرفة النفس للنفس . لكن هذا السعي احتراق ، وهذا البحث انبهار . فكلما اقتربت الذات من نفسها وامتد الوعي لتحسّسها ، غابت واضمحلت . شأنها في ذلك شأن كرة الزئبق تمرّ بين الأصابع فلا لمس ولا معرفة ولا اكتشاف .

لنّ رواية "الغرف الأخرى" هي مروق عبر غرف متعدّدة ، هي غرف الشرايين والأوعية والتلافيف التي لا يدخلها المرء إلا لكي يضيع في متاهات الذات باحثاً عن الجذور . فإذا هو يكتشف أنّه ينغمس في مستنقع لا نهاية له . إذ للجذور جذورها وكلّما كنّ التوغل وكلّ الغوص ، كانت الظلمة والمتاهة . وكلّما ظلّ المرء أنّه توصّل إلى حقيقته يكتشف أنّها الحقيقة السراب (1) . فالنفس في عمقها أصالة وضياع . نسع ومتاهة ، ونور وظلام ولا جامع بين هذه العناصر المتقابلة إلا خيط رقيق سرعان ما يعيد النفس الباحثة إلى المنطلق . فكأنّ الرحلة تمويه وسراب . وتلك علامات الواحد المتعدّد والمتعدّد الجوهر ، ويظهر عندئذ ما للحلم والكوابيس من دور ، ولنّ القول والكتابة من جذروت .

ومن ثمّ ، فليّ الذروة في هذه الرواية تنطلق أساساً من الحلم وإليه تعود ، وتعتمد على اللغة وعليها تنبني . وبين الحلم وفنّ القول بفقد المعل دوره ، فالرحلة في "الغرف الأخرى" مسار لغويّ وفنّ كلاميّ له رونق تشكيل عالم يبدو فيه الفعل مجرد تداع لذهن مستوّش . فالبطل ، من البداية إلى النهاية ، وعبر مسيرة ليلة يسري مع الاضغاث ويرتحل مع الصور وينتفي عنه الفعل ويرور . فكأنّ الأرض ليست مجاله ولا البحار مداره . ولا غرو فبطل "العرف" فاقد للمكان فاقد للرحم الذي يتطلّب المعل والعمل .

السّـفينة :

لنّ الذروة في روايه "صراح" و "العرف الأخرى" تنميّر بعقدها المنعدّدة التي تنصهر لحلق ذروة قصوى تستقطب كلّ الأحداث في لحظة واحدة ، ومنها نكــــون

(1) جبرا "سراب في باريس" ، انظر مجلة الجيل : تموز - يولييه 1990 ، المجلد 11 - ع 7 ، ص ص 62 - 71 .

الصدمة القويّة التي تدفع بالانطال إلى ضرب من الحلول الممكنة . أمّا في "السّفينة" فتكاد كلّ شخصيّة روائية فيها تحمل بذور ذروه ، لها أحداثها الخاصّة التي تتشابه في النهاية لتكوّن حدثا جامعا ، هو نقطة اللقاء بين ذرى متعدّدة ، تنفجر معا في اللحظة الحاسمة . ولتحديد هذه الذرى المتعدّدة سنضطرّ إلى اتّباع الرّواة الذين يتداولون السّرد فلكلّ راو حكاية ولكلّ حكاية ذروة . وهي رغم انفصالها في زمن الحكّي ، إلّا أنّها في النهاية تنقاد إلى بؤرة واحدة هي الذروة القصوى . ولئن حدّدنا - ضمّنّا - الذروة القصوى عند تحليلنا للبداية والنهاية في رواية "السّفينة" في الفصل السابق ، إلّا أنّ الذرى الأخرى بقيت غير بارزة وهو ما سنسعى إلى إبرازه الآن .

لنّ الذروة الصغرى التي تتراءى لنا في البداية هي الذروة المتعلّقة بقصّة وديع عسّاف . وهي ، بدورها ، ذروة يمكن اعتبارها ضمن سرد البطل لحكايته ذروة قصوى ، إذ تضافرت ذرى أصغر لتصويرها . قصّة وديع هي تتعلّق أساسا ، بارتباطه بصنوه الحبيبة مها وبارتباطه بصنوه كآثم : الأرض ، أرض فلسطين . ولئن كانت الذروة لأولي ونعني قصّته مع خطيبته مها التي دعتّه إلى السّفر بحرا في سفينة "الهيركيوليز" إلّا أنّها بعد أن حجزت له نكصت عن الأعقاب . وارتأت أن تؤجّل سفرها وتستقلّ الطائرة رأسا إلى روما . إذ هي مدعوة إلى المشاركة في مؤتمر طبّي قرب مواعده، وتتمثّل الذروة في قدومها ولحاقها به قبيل انتهاء رحلته .

أمّا الذروة الأصغر الثانية فهي قصّة صديقه فايز عطاء الله الذي نمت الصداقة بينهما وتوطّدت ، بل إنّهما قاوما الاحتلال اليهوديّ معا ، حتّى استشهد فايز بين يدي صديقه . فكلّ لا بدّ لوديع من الانتقام له . يقول وديع لفايز الشهيد : "قتلت قاتليك" . ولا عرو فالبطل أمام موت الصديق لا يرى إلّا "الصحرا ، الرعب ، اضطراب [ال] ذات شطرين . سلّم شطرا منها للتراب والستوك" (1) . إنّ قصّة فايز هي قصّة الاستشهاد والنضال من أجل الأرض . ففايز مات من أجل فضيّه وفعل وديع المطلوب منه حبث استنم دون بلوغ المأرب الكبير . ومن ثمّ نمت هذه القصيّة عند وديع ليصبح هاجسا يؤرّقه . فأست علاقتّه مع مها . تشتّد وترتخي ، تقترب وتتباعد ، ثمّ تتعقّد

(1) جبرا "السّفينة" ص 74 .

وتحلّ ، وفق فهمها لقضيّته الأم . ولذلك فإنّ الذروة القصوى بالنسبة إلى وديع هي هذا التماهم الذي يسعى إليه بحثاً عن صنوه الذي يبادلّه مشاعره وأفكاره وآراءه . وتنكشف هذه الفصيّة في آخر الرواية حيث تشتدّ أزمة وديع قبيل قدومها . وحال لمحافها به تكون كلّ الأحداث قد التقت في نقطة واحدة ، هي نقطة الذروة القصوى . فكأنّ هذه الأحداث تكوّن معا جوقة صلاحة تنطلق منها أنغام منفردة حيناً ، وثنائية أحياناً ، إلى أن تنصبّ في الأخير في نوبة واحدة عامّة حيث تتصاعد كلّ الأنغام معا ، وفي لحظات مريبة ، فتنسارع الأنغام وتتشابك وتتداخل ، لتكوّن نمطا من السفنويات ذات المسحة الدرامية (1) . وإن اعتمدت السفنويّة على حركات أربع لتصوير الحالة الإنسانية في تفاعلاتها ، فإنّ رواية "السفينة" اعتمدت على ثلاثة منطلقات أو خيوط لنسج خطابها الروائيّ السفنويّ ، وهي في ذلك تأخذ من السفنويّة الإيطاليّة في نهاية القرن السابع عشر بناءها . وإن كانت النوبة الأولى تنمّثل في القصّة الأم : قصّة "عصام" / "لمى" / "فالح" ، فإنّ القصّة الثانية هي قصّة "وديع" / "مها" / "فاير" . أمّا القصّة الثالثة فهي قصّة إميليا وتقوم أساساً على درى عديدة تتظافر بدورها لتصميم الذروة القصوى . فإميليا لها أكثر من علاقة . وكلّ علاقة تخلق ضرباً من الذروة المشوّقة . فيكفي أن نذكر علاقاتها بفالح ومها وعصام لنعرف مدى مساهمتها في تطوير الحدث وفي حله أيضاً . ويمكننا الكاتب بفصل هذه الشخصيّة من فهم مسار العمل الروائيّ ، وفكّ تعقّدات الأحداث .

إنّ الذروة القصوى في هذه الرواية تتشكّل أساساً من ثلاثة أصوات تتعاقب تعاقباً دورياً مصحّماً الحدث ومطوّراً له . فكأنّها تتابع بين قوى تتعدّد لنفارب وتتقارب لتتساعد . وهذه هي خاصيّة العمل السفنويّ ، حيث تتكوّن السفنويّة من حركات يؤدّي إلى بعضها البعض ، لكنّها تتجاذب الذهن وتدفعه إلى متاهات مختلفة . لكي نصل في الأخير إلى قمّة العمل حيث يكتسح مجموع الأصوات الدهن الذي درّب

(1) المعروف أنّ جبرا عازف فنّال وله مقال بعنوان : الموسيقى في العراق ، اطر قاديّة صدام بشرية خاصة ، 17 جويلية 1985 ، ص ص 42 - 45 .

على رغباتها وإنهرا يبدأ الحل (1). وإميليا هي التي تبين أسباب الأزمة بتوضيحها لعلاقات متوارية عن ذهن القارئ ، فتكشف له الدواخل الدفينة بدءا من رواياتها المظلمة إلى محمود الولهان بها، الصامت أمامها (2) .

وتتمثل الذروة القصوى في رواية "السفينة" لحظة انتحار فالج يصف عصام الحادث فيقول : "كنت قد استلقيت على فراشي ، ولعني كنت قد بدأت أغفو ، حين اندفعت لى من الباب ثانية وفي حلقها صرخة مختنقة قائلة : عصام تعال حالا !

- ماذا ؟

- حالا ! أرجوك !

كلن صوتها نشيجا ، تصوّرت أنّ "فالج" في انتظارها ، وقد عرف كل شيء . فنهضت ولبست الروب بسرعة ولحقت بها - إلى قمرتها كلن الضوء باهرا يؤذي العين . وعلى الفراش تحت الغطاء ، كلن فالج ممددا مكشوف الوجه والذراعين ، مسجى كالسيح الذي لم يتخ لي أن أراه في اليوم السابق ، عياف مفتوحا كلن رهيبا كلن ، كرتان من زجاج ولونه في لون الشمع الأصفر ، ممتعا بزرقة ، شفاه مطبقتان عليهما ابتسامة مخيفة شامة وأصابعه تشد ثقيلة على الشرشف الذي يكسوه .

انهارت لى على الكرسيّ الوحيد الذي في القمرة ، وصاحت صيحة رابعة وهي تدفن وجهها ببديها : "حسبته نائما ! منذ منتصف الليل !" (3) .

إنّ عمليّة انتحار فالج هي قمة العقدة أو كما قلنا سابقا هي الذروة القصوى في هذا العمل الروائيّ . فعمليّة الانتحار هذه سبقت بأعمال مهدت لها التمهيد

(1) ريمي جاكوب - مقال : "السنفونية" - انظر La Grande-Encyclopédie. Ed. Larousse 1976 pp 11567 - 11568 - Dictionnaire Larousse Français/Italien mot . "fugato" p. 299 et Dictionnaire Larousse Français - Mot "fugue" p. 755.

(2) جبرا "السفينة" ، ص ص 227 - 229 .

(3) م.ن. ص 212 .

المجّد. وأوّل هذه الأعمال مقتل فايز رغم تباعد الأحداث (1) ثمّ انتحار الهولنديّ (2). وكذلك حديث فالح السابق عن الانتحار من منظوره الخاص ، يقول محدّثاً "محمود الراشد" : "... طر ! أنا قد أنتحر ولكنّي لا أفعل ذلك خوفاً من "بعض طبقات الناس" كما تقول إنّني أفعل ذلك لأنني فالح ، ابن الشيخ عبد الواحد حسيب الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بغار سامّ خبيث الرائحة تفش رويدا تحت أنفه ، فركلها بقدمه إلى حيث ألقت وأكّد بذلك أنّه يرفض كما شاءت له إرادته أن يرفض ...". (3).

إنّ هذه الومضات هي من الشحنات التي تعطى للذروة قوتها ، فالانتحار الذي أدّى إلى عمليّة التآزم هو أيضاً يحمل في طيّاته حلّاً لبعض الشخصيات. فالذروة هنا هي الذروة التي يتلوها مباشرة الانفراج والحلّ .

إلا أنّ عمليّة الانتحار تقابلها بالأساس لحظات تآزم قويّة ، عرفتها علاقة فالح بزوجته لمى . ولعلّ اللحظة الصاخبة بحقّ ، هي تلك التي تسمي فيها لمى هي "السّفينة" ذاتها ، فلمى ، إذ تتفاعل مع القمر المضيء ، والحر الساهر الهادئ ، وأغاني أم كلثوم ، تجد نفسها ترفص وسط الخلبة وكلّ الشمصيات محيطون بها، يتابعون حركة جسدها . وإذا لمى تتماهى والسّفينة العائمة الراقصة المحبّبة . ويصمت الجميع إلّا من وقع الراقصة وصوت مطربة الشرق (4) . إنّ هذا التوجّد يفعل فعله في الدكتور فالح ، فيعتاظ ويغضب ، وتبدأ الأزمة الحقيقية بين هذا الثنائسي .

إنّ الذروة في "السّفينة" هي مجموعة ذرى صغرى ، تتفاعل مع بعضها البعض وتتكاثر أهدانها متتابعة حتّى تؤدي إلى نتيجة لا تخلو من الغار، تنمّل في عمليّة الانتحار التي أقدم عليها فالح ، وقام بها بتصميم ووعي . وهذه العمليّة مركّبة شأنها شأن السفنويّة التي تتابع أنعامها بطيئة في البداية ، ثمّ تسرع ، وتتسارع ، فتنداحل الأحداث وتتسالك الأهواء لتنصهر في الأخير في صوت جماعيّ تنفعل له العواطف وتتفاعل معه الأحاسيس في انتظار انبلاج قريب . وإذا أردنا أن نشكل

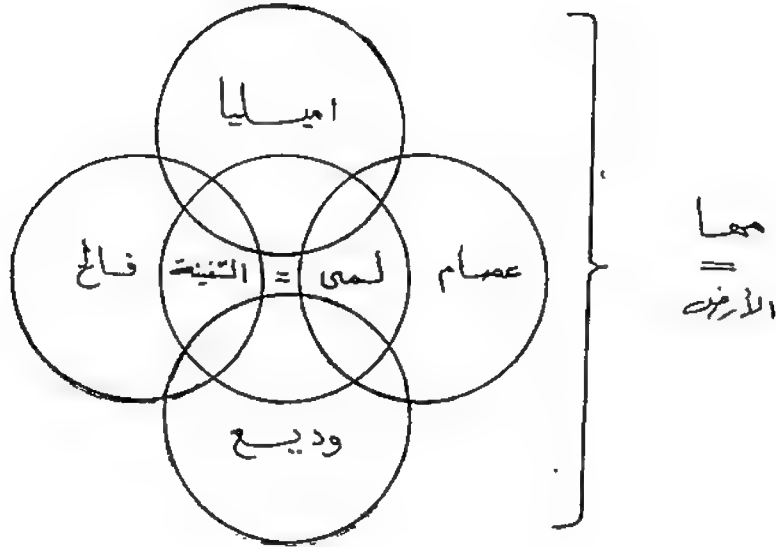
(1) جبرا "السّفينة" ص 65 - 71 .

(2) م. ن. ، ص 96 .

(3) م. ن. ، ص 131 .

(4) م. ن. ، ص 100 .

البناء القصصي في "السفينة" . فلا بد من أن ندمج "لمى" في "السفينة" كمكن لتصبح مركز الرواية تحيط بها الشخصيات الأخرى باعتبارها نواة أحداث تتفاعل مع بعضها البعض إى أن نصل إلى الهيكل التالي :



ومن خلال هذا الشكل نرى مها وهي ترمز إلى الأرض ، ترمق السفينة من الخارج ، ذلك أنها تصل عند توقف الجماعة في نابولي .

لنّ الخروءة في رواية "السفينة" تشابه الخروءة التي نجدها في التركيب الموسيقي السنفوني الإيطالي المرتكز على حركات ثلاث تتوالى متتابعة ، متناثرة ، متباعدة ، متقاربة ، لتخلق ذلك الجوّ المشحون دائماً ، الغاصّ دائماً ، المفعم دائماً (1) . وترتبط الخروءة القصوى في "السفينة" بالفعل أساساً ، فوديع يؤمن بالإرادة والفعل وكذلك عصام الذي ، ولنّ أمن بالفعل ، إلا أنه يخيّر في الغالب الأعمّ عالم الأحلام فينساق إليها مدارياً واقعه حيناً ، ثائراً حيناً آخر . لذلك يقرّر في الأخير الهروب من الحبيبة ، إلا أنّ فراره يكون هروباً إلى "السفينة" التي قلنا إنها تتحد ولدى ، ومن ثمّ فليته هرب من قدره إلى قدره فكأنه الساعي إلى حتفه بنفسه . ومن ثمّ فهو فعل حالم . إلا أنّ جملة الأخيرة التي ختم بها الرواية ، ووردت وفق حديث السراوي

(1) حاول الناقد أسعد محمد علي في مقاله : "البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقي" الربط بين البناء الموسيقي في درجاته وتعدّد الأصوات في رواية البحث" . انظر الأقلام ع 1 - س 18 - كانون الثاني 1983 ، ص ص 30 - 40 .

وديع عساف، نوصّح إمامه بالفعل والعمل . بقول عصام : "منصف الليل ! لقد انتهوا الآن من الرقص على "السّفينَة" (1) . إنّ هذه الجملة وإن قرّرت أمرا ، إلّا أنّها تستدرج القارئ وتدكّر بالرقصة التي أدّتها لى على السّفينَة وانتهت نهاية مأساويّة، وإقرار عصام بانتهاء الرقص اعتراف باستهاء التّذوّب والتشكّك ، فعصام اتّضحت أمامه الآن الرّؤية، وانتظمت له المسيرة . إنّ "السّفينَة" رواية الرحلة التي تبدأ لكي تنتهي في نقطة البداية ، فالهروب الذي سعى إليه عصام أعلاه إلى منطلقه أي أعلاه إلى أرضه إلى لى إلى مركزه الأوّل . فالبحر مرحلة لا بدّ منها للتّطهّر والاعتناق ، وهو أيضا مرحلة عابرة ، تمكّن الفرد من تفهّم واقعه ، والعودة إليه بحيويّة أقوى ونظرة أحص وفكر أثقّب .

إنّ الخروّة في رواية "السّفينَة" ترتبط أساسا ، بالفعل باعتباره عبورا من حالة إلى أخرى ، فعصام اختار ، في البداية ، هروبا من اليابسة إلى البحر ، من بغداد إلى سفينة "الهيركيوليز" ، إلّا أنّ هذا الهروب كان هروبا من قدره إلى قدره ، ومن نفسه إلى نفسه . فلن هرب من "لى" ، فإته ارتطم بـ"لى" ، فإدا هي بمحاذاته مكانا وزمانا وواقعا . ولبن اجتاز "عصام" عتمة قراره الأوّل ، فإته استجاب لواقعه الجديد ، واقع سفينة "الهيركيوليز" . ولما بلغ "نابولي" بدا له حقل جديد للفعل ، فالاختيار واجب ومنوط بعهدته . فهو حرّ في اتّباع الطريق الذي يريد . فكان بإمكانه مواصلة الرحلة ، لكن طوفان الأحداث الأخيرة جرّه إلى اختبار صعب ، اختيار المواجهة القلّامة ، والفعل-الآتي . وهو نفس الأمر الذي رسم لى . علمى ، مركز الفعل ومنطلقه ، صارت في البداية ضدّ نفسها ، صارت ميولها وأهواءها لكتّها في لحظة تكشف اختيارها الوجهة الأصعب ، وجهة الفعل والصّراع ، فلم تنكفى ، متقبلة لواقع مفروض عليها مرفوض منها . فكان أنّ احتارت عوض السكون حركة ، وعوض اليابسة سفينة راقصة ، هي "الهيركيوليز" . ثمّ واجهت هذا الواقع الجديد مما فيه من احترام وصراع ، بل إنّها فعلت في الأحداث فعلها ، ووجهتها وجهتها نحو تعفّيد وتساك كبيرين ، وفي كلّ ذلك كانت تختار الفعل عن وعي واقنّدار ، فكانت أراّدت باختيارها للسّفينَة مجابهة قدرها ، لا التّكوص عن الأعقاب أو الجلوس على الرسوّة

(1) جبرا "السّفينَة" ص 243 .

أما وديع عسّاف فقد جاء السفينة مدفوعا إليها دفعا ، بل إته - وإن ركبها - فقد أحسّ بفراغها ، فـ"مها" طلّحت به في سفينة راقصة بعد أن أقرّت البقاء والرحيل بالطائرة . ولا غرو أن نجد "وديع" يلجأ إلى الذكرى والحلم والفتى . لقد وجد وديع سبيله إلى ذكريات تملأ له الدنيا وتعطيها نكهتها . فكل التفتى بفلسطين ، وبالقدس وبـ "البئر الأولى" هذه البئر التي منها يستسيع الإنسان نسغ حياته . فالطفولة معينه الذي لا ينضب . وينجلي عبرها صديق الصبا ورفيق الطفولة وأنيس الثورة فايز عطاء الله . وكان هروب وديع إلى الفتى والحلم مبدؤه ذكرى فلسطين فكانت لوحاته حنيئا دافقا وتصويرا للواقع المدلهم . وكانت أحلامه عودة إلى أعياد الميلاد وخضرة الربوع الزاهية . ولما تصلّ مها تصلّ البحر باليابسة وتربط الخارج بالداخل ، فيكون المرور من الأحلام إلى دنيا الواقع ، من فضاء الخيال إلى معالم الحقيقة . لقد استجابت مها لنداء وديع وقرّرت ترك بيروت ، لكي تنطلق إلى القدس ، إلى صخر فلسطين رمز البقاء رغم العراقيل ، ورمز الصمود رغم المؤامرات، رمز الفعل رغم التحديات .

لنّ الفروة في رواية "السّفينة" تجد أسها المتين وعمادها القويم في نسغ الفتى وواقعية الأحلام ورسوم الفعل الخلاق .

البحث :

لنّ الفروة في رواية "السّفينة" هي حدث استقطب جلّ الأحداث الأخرى ، وعبره برزت الأزمة أو العقدة في أجلى مظاهرها ، وفي هذه النقطة بالذات تشعبت الأمور وتداخلت . وأن لها أن تنحلّ . وهي في ذلك تشابه كلّ الشبه التركيب السنفونيّ الإيطاليّ-الذي يعتمد على تركيبة صوتيّة ذات حركات ثلاث أوّلها تركيب بطيء وثانيها تزداد حركيّة وتنابيع أنغامه بصورة متلاحقة متسارعة متقاطعة وثالثها عود إلى الحركة البطيئة المريحة .

أما رواية "البحث" فهي من الروايات التي تستلهم السنمونيّة المتطورة القائمة على عشرة أصوات . ورواية "البحث" تعتمد ، كما حللنا آنفا ، على ثمانية رواة هم في الحقيقة أصوات متلاحقة مترابطة حيناً، متباعدة أحيانا . إلا أن استقطاب جلّ الأحداث ورد في الحركة الأولى السريعة التي تسعى أساسا إلى

استدراج السامع المطالع لحسن الإصغاء ، أو المناבעة ، ومن ثم فإنّ الحركة الأولى هي الحركة الخروية ومنها تنبثق ذرى صغيرة متفرقة حيناً ملتئمة أحياناً ، متعاقبة طوراً متباعدة طوراً آخر .

و "البحث" في شكلها ذاك تشبه السنفونية التقليديّة التي بيّن عناصرها بوصوح "هايدن" ، وهي سنفونيّة تتركّب على الأقلّ من أربع حركات "ترد الأولى منها في البداية سريعة التوثب هدفها الرئيسيّ جذب انتباه السامع لأسره وجعله منقاداً إلى حسن إصغاء متواصل ، ثمّ تتبعها حركة بطيئة هي ، في الغالب الأعمّ ، ذات مراحل ثلاث نهايتها تفكيك المتشابك وحلّ المتداخل . وتليها حركة ثالثة ذات أصوات ثلاثة تسعى إلى إيجاد النّسق الدافع إلى الحركة الموالية وهي الحركة الرابعة التي يمكن تسميتها بالحركة الخاتمة "Le finale" (1) .

الخروية الكبرى :

إنّ رواية "البحث" هي الرواية ذات البناء السنفونيّ الواضح حيث أنّ "خروية ذراها" ، أنت مرفوقة بالموسيقى . وكأنّ الرّاي الدكتور جواد حسني ومن ورائه الكاتب يسعيان إلى المرج بين الصّوت الموسيقيّ وصوت الرّاي . وترتكر الخروية الكبرى في الشريط الذي تركه وليد في سيارته قبيل اختفائه . وقد أورد الرّاي كلام وليد المسجّل على الشريط وقّدّم له بالفقرة الموجية التالية :

"بدأت الموسيقى بغير ما وضوح كثير ، فرفع عامر الصوت أكثر ، وجاءت نبرات وليد من سماعتي الستيريو الكبيرتين ، سرّات آليّة ، غريبة نعرفها ولا نعرفها . والكّل نصفى ولا يتحرّك أحد في مقعده ، والصوت ينطلق في فضاء الحديقة مع الهدير والأنغام كأنّه قادم من فضاء آخر عديم الصلة بنا أولاً ، ولكن الصلة شيئاً فشيئاً نستدّ لينتهي الكلام بشكل ما إلينا" .

ويستدئ الشريط بـ "كبس للكتب أخضر بلون الزيتون مجتلىء بالكب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملوّنة (...)" (2) .

(1) رمي جاكوب - "السنفونيّة" - انظر الموسوعة الكبرى - ط. دار لاروس 1976 ، ص ص 11567 - 11568 - Remi Jacob - Symphonie in Grande = 11568 .
Encyclopédie L. Larousse 1976; p. 11567 - 11568.

(2) جبرا - "البحث" - ص ص 25-26 .

ويستهي إلى : (٣٠٠) وجواد يكتم دهشته لكثرة ما عرفت من النساء ، باحثاً عن تلك التي لها عند أمي وكبرياؤها . ويزعم أنه ما عاد يفهمني وأنا الذي ما فهمت يوماً أحداً فلأجرب أن أحدد السؤال ... (١) .

إنّ الشريط كله يمثل بوره العمل الروائي . ففيه تركّزت طاقة العمل ومنه انطلقت . فصاحب الصوت اختفى . فهو في عداد المفقودين . ومن ثمّ فإنّ عملية السحت هي ، وإن شابهت التحقيق البوليسي ، عن رجل فقد في ظروف عامضة إلا أنّها بالأساس ووفق ما جاء على لسان الرجل بحث عن الذات الغائبة . ولعله فقدان سعى إليه صاحبه ، كأنه الهارب من المحضور ، كما هو الحال في بعض روايات جبرا . إن لم نقل كلها ، وبخاصّة "السّفينة" حيث سعى "عصام" إلى الهروب من البرّ إلى البحر . وإن عاد عصام ، فإنّ "وليد" عاد بشكل مغاير تماماً . ذلك أنّنا سنجد في "البحث" حياة وليد مسعود التي خطها صديقه المؤرّخ الدكتور جواد حسني .

إنّ هذه العقدة الكبرى هي ركيزة الرّواية . وقد تلتها مراحل أخرى هي عبارة عن ذرى صغيرة توضّح جوانب خفيّة من حياة البطل .

ودون التركيز على القصّة التي أوردها الدكتور جواد حسني المتعلّقة بمعركة كاظم اسماعيل ووليد مسعود ، فإنّ الصوت الأوّل الذي يجابهنا بعد الذروة القصوى هو صوت "عيسى ناصر" الذي يعود بنا إلى تاريخ قديم ، حيث يورد لنا فيه ندبة من حياة مسعود فرحان والد وليد ، متّبعاً مسار هذه الحياة تصاعدياً . وفي سرده تعترضنا عقد عديدة هدفها التشويق وجلب انتباه القارئ . ومن أهمّ هذه الدرى ، نذكر موقف "خميس" المعادي لزوج أخته نجمة بمسعود، ثمّ رقصه في اليوم الموالي فرحاً جدلاً لهذا العرس ، البهيج . وإثر هذه الذروة الصغيرة التي تخول للقارئ شحذاً للمتابعة ، نجد تلميحاً لقصّة مسعود مع راحبا وإشارة إلى ندبة العرس وهي ندبة تنابع مسعود وتسمّ حياته كلها (٢) وهذه القصص يوردها عيسى دون توصيحها ساركا للقارئ متشوّقاً إلى نهايتها . بل إنّ اسم وليد نفسه له قصّة نتّضح من رواية "عيسى ناصر" فقد سمّي مسعود ابنه "خميس" إلا أنّ الولد غيّر

(١) جبرا - "البحث" ، ص 34 .

(٢) م.ن . ، ص 99 .

اسمه (1) كما آتته أثر السفر إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت (2) .

إنّ الذروة في هذه المرحلة تتمثل في إبرار طفولة وليد ورحيله إلى إيطاليا. أمّا الدكتور طارق رؤوف فهو يقدم لنا بحثاً نفسياً ، اختار له عنواناً ومنطلقاً " تأمل برج الجدي " هو " بحث عن أهمّ الخصائص التي يتمتع بها مواليد هذا البرج وأولهم وليد مسعود نفسه . وهذا البحث هو ولوج في المتاهات النفسية لوليد . فماذا يمثل هذا البطل الحاضر المتواري ؟ فهذه جنان الثامر قملك رسالة تدعى أنّها وجهت إليها . لكن الدكتور يعترف : " ثمة نقطة لا أظنني أفلحت في حلها بوجه نهائيّ إلى من بالضبط وجه وليد هذه الرسالة ؟ جنان بعد أن أنكرت أنّ الرسالة جاءت منها هو أنكرت أيضاً أنّ الرسالة موجهة إليها ، ثمّ عادت وادّعت أنّها " طبعاً " موجهة إليها ، وإلاّ، فكيف تقع رسالة كهذه بين يديها ؟.. " (3) .

أمّا الذروة الثانية التي يستدرجنا إليها الدكتور طارق فمدارها العلاقة القائمة بين مريم ووليد وطارق . ومن خلالها يتّضح لنا أنّ " وليد " هو عريم للدكتور طارق على الأقلّ وفق نظر الطبيب (4) . وهو ما سنحلّله إبتن دراستنا لشخصيات الرواية . كما أنّ هذه الذروة هي أيضاً مقدّمة - إن شئنا التعبير - إلى الذروة الموالية والتي تكون فيها مريم هي - الراوية . ورواية مريم ترتكز بدورها على ذرى عدّة صغرى ، أهمّها : الأزمة بينها وزوجها هشام ، فتورتها وخروجها إلى بيروت لتلتقي صدف بوليد في منزل عامر وتبدأ معه رحلة مضنية . ولا غرو ، ففي رحيلها هروب وانعتاق . تقول : " ساعة حطّت الطائرة في مطار بيروت ، ونزلت مع الركاب إلى قاعة حوازيات السفر والامتعة ، شعرت كأنّي انطلقت من أحد قماقم سليمان إلى الفضاء الفسيح : ولكي يحدثني أحد لم يكن عليه أن يعبر مدينة النحاس - مدينة الموت والقنوط ، هذي أنا مريم الصقار ، جنيّة تمرّدت على ظلم سليمان ، وكسرت

(1) جبرا - " البحث " ، ص 100 .

(2) م . ن . ، ص 102 .

(3) م . ن . ، ص 142 .

(4) م . ن . ، ص 173 .

ختم الرصاص على قمقمه ..."(1) .

وتتصح الخروءة في قمة السؤال التالي بعد اطلاعها على رسالة تليفونية من هشام . تعترف مريم فتقول : "قرأتها ، إنها رسالة من عالم آخر: بغداد ؟ أين بغداد ؟ ومن هشام زوج مريم الصقار ؟ ومن مريم نفسها ؟ أنا إنسانة أخرى . في عالم جديد، أرضه حجارة عاشقة تجرح الأقدام العاشقة ، وهوأوه خمر رهيبه (....) ألقىت برسالة هشام في علبة النفايات"(2) .

لنّ الخروءة في خطاب مريم ترتكز على الجنس والشبق ، فالرأوية تعيش الحدث بجوارحها وتتفاعل معه . ويكون وليد هو الطرف المقابل في كلّ علاقاتها . إلا أنّ الخروءة القصوى في هذا الخطاب هو المزاوجة بين هشام ووليد . ولنّ ركزت مريم في خطابها على الناحية الجنسية والشبقية ، فلنّ "وصال رؤوف" تهتمّ بناحيته الحبّ / الجسد والحبّ / الشعر-، لترتبط في الأخير بـ "الشهد" . فوليد يجد فيها شهدا . وفعلا فهي تنبثق له "في يوم من أيام تشرين الأول ، في صباح انحسرت عنه حدة شمس الصيف أخيرا والجهنميات تلتهب ألوانا خارج النافذة"(3) وتهتف له ، وإثر ذلك تعنف العلاقة وتتوطد لكي تصل مرحلة لا نكوص بعدها على الأعقاب . وينمو الشعر في هذه الحالة ويتعالى باحثا عن الكلمة / المعجزة . وإذا وصال ووليد شاعران يتوقلان إلى قمة التفاهم والتوحد وإلى الاتحاد ، إلا أنّ اللقاء ما كتب له الخلود . فقد اختفى وليد مرة ثم عاد ليختفي من جديد ، فكانت الأزمة .

لنّ صوت وصال يضع العديد من العقد لكّته أيضا يأتي بحلول لبعض الإشكالات التي وردت سابقا . فضمن هذا الخطاب نكتشف حقيقة الرسالة التي لم يعرف الدكتور طارق متقبلتها . فهي خطاب أرسله وليد إلى وصال رؤوف أخت الدكتور ذاته .

-
- (1) حبرا - "البحث" ، ص 217 . هذه الصورة متواترة في رواية جبرا وعبد الرحمان منيف : الموسومة "بعالم بلا خرائط" .
(2) م.ن. ، ص 229 . الصورة نفسها تتكرر في رواية "عالم بلا خرائط": البطللة نجوى تكسّر جهاز الهاتف عمدا . ص 367 .
(3) م.ن. ، ص 254 .

لن ترابط الأصوات وتناغمها ، هو من الثوابت في روايات جبرا وهذا الترابط وهذا التناغم هما اللذان يقرّبان بين الأصوات ويباعدان بينها ، في أن واحد. فالتسيج الروائي السنفوني السمة هو الذي يشدّ العمل بعضه بعضا ، فكل صوت يحيل إلى الأصوات اللاحقة وتصله بالأصوات السابقة له حبال ، هي خيوط رهيفة تبرز مدى تمكّن الراوي ومن ورائه الكاتب من صناعته . ولا أدلّ على ذلك من الترابط المتين الذي نجده في خطاب ابراهيم الحاج نوفل ووليد مسعود ذاته . فابراهيم سجّل ثلاثة أشرطة صوتيّة مقلّدا - عن وعي أو بدون وعي - "وليد" نفسه وعبر هذه الأشرطة تبرز لنا ذرى كثيرة هي في الحقيقة تلك المناطق التي يسعى فيها الراوي إلى شدّ القارئ أو المستمع .

ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر الذروة في قصّة الاسكندر والجارية (1) وكذلك في قصة هشام ومريم (2) وقصّة ابراهيم ووليد ورمية كما يتصوّرها كاظم اسماعيل . المهمّ أنّ هذه الأصوات التي حاولنا تحليلها والإشارة إليها هي متعدّدة الذرى وهي أصوات يتخلّلها ، في ضرب من اللزّمة ، رواية وليد لفصل من فصول حياته . فيبتدئ متذكّرا "النسّاك في كهف بعيد" (3) وفيه هرب مع ثلّة من أصدقائه إلى الجبل من أجل عبادة تطلب فلا تدرك . وسرعان ما-التحق بهم أبو-الديب حمدان وكان سؤاله : "هل بينكم ... ما اسمه ؟ ابن مسعود الفرخان ؟" (4) فلذا البحث عن وليد هو بحث أصيل قدم حديث . فالسؤال مبحث مكرّر وفق سياقات متعدّدة وطرق متنوّعة . ويعيب صوت وليد ليعود بعد حديث الدكتور طارق ، فلذا هو يسرد مقاطع من سيرته الذاتيّة (5) وليخترق أمطارا تتحدّد (6) ، ثمّ يتواصل صوت وليد على لسان اسمه مروّل "المقتحم لأم-العين" مع رفاقه" (7) .

(1) حبرا - "البحث" ، ص 308 .

(2) م. ن. ، ص 318 .

(3) م. ن. ، ص 111 .

(4) م. ن. ، ص 131 .

(5) م. ن. ، ص 175 .

(6) م. ن. ، ص 239 .

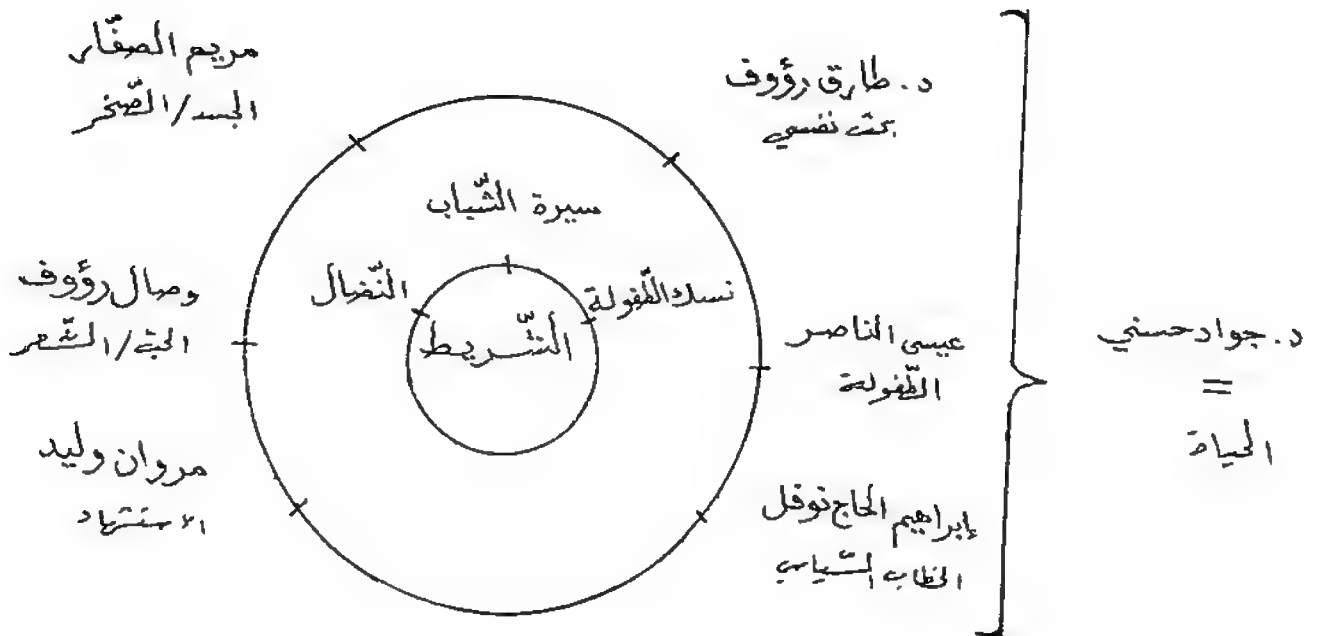
(7) م. ن. ، ص 295 .

وكل هذه الأصوات تنبثق في الحقيقة من الذروة القصوى التي كنا قد شرحنا مدلولها في بداية التحليل وهي - إن انبثقت من هذه الذروة - فليتها تسعى إلى مزيد التوضيح ، فهي تلقي أضواءها على بعض ما ورد في خطاب وليد المسجل (1) .

إن الأصوات في رواية "البحث" هي نسيج من الأحداث التي تنبثق من منبع واحد لكي تفسر ، في الأخير ، هذا الخطاب المكتمل المكتنز ، فكانت هذه الأصوات مرايا تنقل لنا مشهدا معينا من رؤى مختلفة ، وإن كان كل راو يشاهد نفسه في المرآة ، فليها أيضا يعكس آراء الآخرين ورؤيتهم . وبالتالي يكون هذا التركيب سنفونيا ، شأنه في ذلك شأن أنغام المقاطع ، وهي تتوازي وتتناقض ، تتقاطع وتتقابل ، وإن كانت ضربة البداية هي الضربة السريعة المكتنزة المجمعة ذات الطاقة القصوى ، فلي الأصوات الأخرى جاءت بدورها حاملة لخرى تتجاذب وتتفاعل وتتدافع لتكون معا ترنيمة متكاملة هي لب النص الروائي .

فالعقد في هذه الرواية خرى متفاعلة متماسكة آخذة - كما قلنا عند حديثنا

عن الرواة - برقاب بعضها البعض . ولذلك يمكن أن نرسمها على النحو التالي :



إنّ الدروء في رواه "النحب" هي مجموعته دري وردت في بداية الرواه
مركره محقة . ثم بوالب الأصواب لبفكك عناصرها وبركبتها من حديد ، إلا أنّ
الدروء المصوى حاب ولنده الفعل . فصاحبها أو البطل هو وليد مسعود الذي
يتّصح للدارس أنّه من الأبطال المواعل ، فهو لا يسكن عن صيم ولا يفرّ له فرار ،
دائب الإيمل بالفعل ، ماضل بالكلمة والرقاص . ولا عرو في ذلك فهو - إن ترك
الكلمة المعلية عن اختفائه - فإنّه ترك السرّ المرافق للاختفاء ، فهو البطل الذي أفقد
نفسه نفسه . ولعلّه في الأخير ، يعتر عن ثورة ضدّ الموت ، ضدّ الطبيعة ، ضدّ الكون ؛
وهو في ذلك يقترب من البطل الأسطوريّ الذي يصف أمام الموت كأنّه الصبر/المقابل/
المعارض . ففي موه حياه للأحرار ودعوة سافرة إلى المواصله والاستمرار .

وإن آمن وليد بالفعل ، فإنّه ، أنضا ، آمن بالمش . فكلن أن كتب وألف ، منّا
زاد الدرر المتعدّده ، بوقها ، وبصاعف البوق فصل أحلامه الحنة المنعسه . فكانت
حباه عبارة عن حلم متواصل يؤمن باللحظة ، ويعطي للحسد ما سعه حياه بافده
فاعله . وهذه العناصر هي التي تعطي للبطل معده الأسطوريّ .

* * *

إنّ الدروء في روايات حبرا هي فمه النأرم . فالأحداث الرّوائيه سطلق في
بوق قوي لكي يلمح في نعمة الدروء حيب سبهي كلّ الأصواب معتره عن الخوالج
والدوافع والأسباب والآراء والمنظورات من أجل فرص حلّ أو حلول ملائمة لها . عبر
أنّ البطل يستعطب كلّ هذه الأحداث ، فبكون مركزا لها ، منه يكون المطلق واليه
المأل ، لكن لا يعني ذلك أنّ كلّ الأحداث تسهي إليه . ذلك أنّ كلّ صوب هو مركز يكون
منظوما ونهايه لبعض الأحداث . وهذا الصحب الذي يفتح البدايه هو اللص الممر
للسبويّة الدروء عند حبرا . وهو صحب بذلّ على تعدّد الأصواب وبداخلها وبفاعله
وبرانطها وبفانلها . لسبهي إلى نقطه "عنف" هي الدروء المصوى ، عندها يكون
الشارئ قد آخذ سوبا إلى نهايه سريسه أو نهايه هي ، في العالب الأعمّ ، أقرب إلى
المحبته والمأساء . إنّه "الصحب والعنف" (11) الذي ورد في روايته "صراخ" حب

(11) قام حبرا بترجمه رواه ولبام فوبكر "الصحب والعنف" سنة 1961 وكان لها أثر
بالغ في الخطاب الرّوائي العربي عامّة والحرثيّ خاصّه .

يتّضح ذلك من العنول ذاته . فالرواية صراخ متواصل لبطل إسكاليّ يعيش المأساة الاجتماعية . ولا تنقش الظلمة إلا عند اشتداد الأزمة وتعقّد الأحداث وتشابكها . فلا الخروء تقاطع أحداث متباعدة بالأساس متقاطعة بالفعل . ولا يكون الحلّ أو النهاية إلا عند "الطوفان" أي عند التسابك الكبير حيث تتكاثر الأحداث وتتابع أخذة برقاب بعضها بعض . وتكون النهاية انطلاقاً جديداً نحو الآتي دون تحديد واضح للمسار .

أما في رواية "السّفينة" ، فإنّ الخروء هي الانتحار ثورة ضدّ الموت والحياة في أن واحد . فانتحار فالج جاء ردّ فعل على حياة لم تعد تأسر صاحبها ، فوجد في الانتحار فعلاً إراديّاً يدلّ على مسؤوليّة ودرية بواقع الأمور . ففالج ناجح في حياته ، ناجح في مهنته ، ناجح في صقل مسيرته ، ولكنه مع ذلك يقدم على الانتحار ، بروية واتزان نادرين . ومن ثمّ يكون انتحاره الخروء / الحلّ . وهذا الحلّ هو ، في الحقيقة ، بسط للإشكالية من جديد بالنسبة إلى لى زوجته وعشيقتها عصام السلمين . فموت فالج - وإن أتى بالحلّ الشكليّ - فإنّ أسباب الفارقة بين البطلين ما زالت قائمة ، وهي لا تتطلب إلا الإرادة والفعل لكي يتحقّق المطلوب . ولعلنا نكتشف الحلّ في مقولة وديع عسّاف الأخيرة عند ما يعلن صراحة : "لا يمكن أن أرضى بشيء ، إلا على مثل هذه القاعدة ، أن أقول ، لا ، هذا حقّ أتشبّث به بأظفاري ، بأسناني ، وإلى اقتضى ذلك نرف دمي . أن أقول ، نعم ، هذا كشف أتشبّث به أيضاً بالأظفار والأسنان" (1) . إنّ هذه المقولة هي مبدأ أمنت به شخصيات جبرا وهي مقولة وجوديّة نجدها عند الكاتب الفرنسي-البار كامو ، في كتابه الموسوم بـ "الإنسان الفائر" .

يقول جبرا متحدّثاً عن الخروء في-الرواية الأوروبيّة " . . . ثمّ نلج القرن التاسع عشر حيث نجد أنّ الرواية ، كالموسيقى تأخذ في التركيب بحوادثها وتجعل نفسية البطل تطفئ على المواقف فتغدو الحوادث مركّبة بحيث نشترك كلها معا في خلق ذروة العنف في النهاية . فرواية القرن-التاسع عشر كموسيقاه هي رواية الخروء وكلّما تقدّمنا فيه وجدنا الخروء أكثر تعقيداً وأقوى" (2) .

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 240

(2) جبرا - "الحرية والطوفان" - ص 8 .

لنّ روايات جبرا تتّبع هذا النسق وتجري مجراه ، ولا غرو في ذلك ، فالكاتب يحدّد لنا موقع الذروة عند المدارس الأدبيّة والمذاهب التعبيريّة . ويقول في الذروة عند الوجوديين : "الوجوديّة ... عود غريب إلى فكرة الذروة . غير أنّ الذروة الجديدة هي الموت : فروعة الحياة وانتشار خطوطها وتواشج حوائثها أو تواليها إنّما يشيع فيها خاطر واحد يتجلّى في النهاية ويحصرها جميعا في قبضته وذلك هو الموت ... فالفكر الأوروبيّ يزرع اليوم تحت الخوف من انهيار الحضارة الغربيّة . ولذلك فقد لجأ إلى الأسطورة القديمة قدم الإنسان - والتي فحواها أنّ الحياة يجب أن تموت قبل أن نبعت من جديد . وهي أسطورة تموز البابليّة أو العنقاء العربيّة وهي أسطورة : إيمان الإنسان ببقاء الحياة وبقائه منتصرا فيها إلى الأبد ... " (1) .

لنّ الذروة في أعمال جبرا الرّوائية تقوم أساسا على صراع الإنسان ضدّ الموت ، والسعي إلى الخلد بكلّ الأشكال الممكنة ، ويتّضح ذلك بصورة جليّة في رواية "البحث" فالمباحث عنه مفقود ، والجهد المضني الذي يقوم به الدكتور جواد حسني لإعادة تركيب سيرة هذا البطل هو سعي إلى قهر الموت وفرض الخلود . وكلّ البطل ذاته سعى إلى هذا المطلب . ففصيل رحيله اتّصل به وأعلمه بسفره دون تحديد لموعد عودته . ومن ثمّ فالاختيار جليّ والفعل بسابقية إصمار . إلّا أنّ الذروة في هذه الرواية تتميّز بورودها في بداية القصّ . وهو ما جعل "العنف" لنّ شئنا يسبق الصخب . فتوالى الأصوات وتشابكها ورد إثر اختفاء البطل لا قبله و خاصّة بعد سماع صوت البطل يحكي حياته في إيجاز وساطة نادرين .

لنّ "العنف" الذي أحدثه الشّريط كان مركز التّقل في النسيج الرّوائي ، ومنه كان المنطلق للنّحليل والتّفسير والنّعليل ، فأمسى وليد صورة بارزة عبر مرايا متعدّدة بدءا من مرآة ذاته . فكانت نغمة وليد "لازمة" (Leit Motiv) تتكرّر لكي بعيد إلى الأدهل عمليّة الاختفاء . وكلّما تكرّرت اللازمة كان الانتقال الضحّيّ إلى مستوى آخر ، وجانب حديد من جوانب حياة البطل ، وهي في ذلك تشابه تركيبة السنفويّة ذات المراحل المتعدّدة والتي تتلاطم فيها الأصوات ، وتتصارع وتصخب وتعنف منذ المنطلق ، لكي تستدرج ذهن القارئ إلى بؤرة الصّراع الدائر ، فلا يستطيع منه فكاكا ،

(1) جبرا "الحرية والطوفان" ص 15 .

تمّ تسير رويدا رويدا إلى الحلّ موضّحه الأحداث المتشابكة ، فينبليج الجمل وتتحدّد الطرق عبر ذرى صغيرة تحلّ لنفسها حالة متوهّجة تلهم الذهن لينساق عبر تلايفها حتّى الوصول إلى حلّ ، كبيرا ما يكون دافعا بدوره إلى إستكاليات أخرى ، فإلا الأحداث تموجات متواصلة أخذة بعضها البعض ، في رحلة دائمة . وإذا الساطئ المرتقب ، بدوره ، بحر أعماق يدفع إلى أعماق أخرى . ولا غرو في ذلك أن نجد الدكتور جواد حسني يدعو نفسه من جديد إلى العودة إلى البحر : "فلاعد إلى الغابة ، إلى البحر" (1).

إنّ الفرو في روايات جبرا هي ارتطام دائم بين عنصري "الصخب والعنف" وهي خاصية من خاصيات التركيب السنفونيّ الذي يدفع ، بدوره ، إلى ضرب من الأسطورة الحديدية ، ولا غرابة في ذلك ، فجبرا من الأدباء الذين وجدوا في الأسطورة موطنا جديدا للآدب ، والآدب الجديد هو الذي أعاد إلى الأسطورة دورها الريادي . ولعلّ العمق الأسطوريّ هذا يتّضح في "الغرف الأخرى" حيث بقي جبرا وفنا لتركيبه السنفونيّ فجاءت "الغرف الأخرى" ذات دروة قصوى استقطبت كلّ الأحداث السابقة في لحظة التحرية العلميّة التي وحد البطل نفسه منساقا إليها . فإلا هو أمام حيار واحد إمّا مواصلة اللعبة أو إيقافها . وهذا التركيب السنفونيّ الذي ينطلق أساسا من أصوات متقاطعة متقابلة تتفاعل إيجابا وسلبا ، بعثت في الرواية ضربا من التناغم الداخليّ ، أساسه هذا الدخول / الخروج الذي لا ينقطع . فهذه العمليّة هي اللّزمة (Leit Motiv) التي تتكرّر كلما بلغ البطل إجهاده المضنيّ ، فكأنّه يفتح بابا لكي يعلق آخر في رحلة لا تنتهي (2) . فالخروج والدخول عنصران بارزان في الرواية ، فمد البداية يحسّ القارئ أنّ البطل خرج ليدخل المتاهة ، ليخرج منها إلى مباحة أكبر هي متاهة الحياة ذاتها . وتلك هي سنفونيّة الحياة المتكرّرة ، والأسطورة الأزليّة التي يريد الإنسان أن يصارعها ، ولا تصرعه . فالخلود بطلب فلا برك ، لكن فعل الإنسان وأحلامه وفنّه علامه من علامات النقاء ، ولعلّها تلمس الحياة وبها ينمرد الإنسان وبفعل فعله ، إلى كلّ له فعل .

(1) جبرا "البحث" ص 379 .

(2) إنّ بطل "الغرف الأخرى" يتشابه "سيريف" كامو و "برومينيوس" جون كيتس .

لنّ الخروءة عند جبرا هي صراع الإنسلن مع القدر ، مع الموت ، مع الفناء .
لكّته صراع يبدأ بالمجتمع في رواية "صراخ" ويتواصل مع "السّفينة" لكي يعرج في
"البحث" إلى صراع الذات مع نفسها وينحسر في "العرف الأخرى" في صراع بين
القوى التّفسيّة . فإذا البطل متأزّم لآله يسعى إلى معرفة ذاته بمصل مداركه
الخاصّة . فالعرف" هي في الحقيقة ، خصوصيات الذات ، وتشعّباتها ، فالرحلة ، ولن
بدت مقامة على خروج لدخول متجدّدين . إلّا أنّها بالأساس رحلة في طوايا النفس
الدّفينة . وإذا البطل يكتشف أنّ هذه الذات لا تنكشف بيسر ، بل لعلّها لا
تنكشف إطلاقا ... أو لنقل لنّ هذه الذات المنشطرة المنكسرة تأبى - رغم هذه
الوضعيّة - أن تفقد هويّتها . ولعلّ ذلك صميم ما يقصد إليه جبرا . فالفلسطينيّ
اليوم ، رغم ما يعانيه من تيه وضياح وفقدان أُرصيّة للعمل يسعى جاهدا إلى لمّ
شّات هذه الذات/الذوات في هويّة لا أقوى ولا أمتن . وهذا ما سنوضّحه في
نقيّة فصولنا .

لنّ الخروءة عند جبرا هي نقطة الصّدام القصوى بين القوى المتفاعلة . وهي
في ذلك تشابه التّركيب السفنونيّ حيث تتفاعل الأصوات وتتقابل من أجل فرض نمط
إيقاعيّ خاصّ هو النسق السفنونيّ الأخاد . وهذا التّركيب لا يشمل الروايات واحدة
واحدة ، بل إته يجعل التّركيب الجماعيّ لرواياته يتّبع هذا النسق أيضا ، فإذا
الروايات كلّها أصوات متناغمة مترابطة متفاعلة متقاطعة متراوحة ، بل لنّ بقيّة
أعماله القصصيّة نفسها تخضع إلى هذا التّركيب بما فيها رواية "عالم بلا خرائط"
التي ألفها معيّة الأديب عبد الرحمن منيف ، وهي تستحيب استجابة كليّة إلى
هذا التحليل ، ولعلّا نفرد لها دراسة في المستقبل .

الباب الثاني : الغناء الروائي :

- تمهيد

- الفصل الأول : الزمان

- الفصل الثاني : المكان

- تعقيب +

لنّ تحديد الفضاء الروائي بـرافدنه الزماني والمكاني بعدّ من أصعب الأمور عند التحليل المنّي . فالفضاء له (1) بدل على المكان . إلّا ، أنّ المعنى يلاحظ أنّ للفضاء بعدا آخر يتمخّص للدلالة على الزمان . وهو ما نسقنه إذا ما نظرنا في القواميس الأحيائية والمعجم المختصّة (2) .

أمّا الفضاء الروائي كمصطلح، فهو "الحيّز الزمكاني (spatio-temporeles) الذي نمظهر فيه الشخصيات والأشياء منلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدّة تتصل بالرؤيا الفلسفيه وبنوعيّة الجنس الأدبي وبحساسيّة الكاتب (أو الروائي)، وعلى هذا: فالفضاء الروائي يتّسع (اصطلاحاً) ليحتوي أشياء متبانية ومنعدّدة لاحصر لها، بدءاً من المساحة الورقية التي يتحقّق عبر بياصها جسد الكتابة إلى المكمل/الزمن/ الأشياء/اللغة/الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تحسّد عالم الرواية " (3) .

لنّ الناقد العربي قد استتمّف هذا المصطلح من خلال ما جاء في كتب ميخائيل باحتس النقدية ونخصّ بالذكر منها " الجمالية ونظرية الرواية " حيث ربط في هذا المجال ، بين المكان والزمان لينتج لنا مصطلحاً سماء " كرونوتب chronotope وهو في الحقيقه مصطلح يصل الفرع بالفرع والأصل بالأصل . فالزمان أو المكمل مصطلحان يرتبطان ببعضها بعضاً غاية الارتباط . ذلك أنّ الإنسان في هذا الكون هو محاط بوسط طبيعيّ متكامل فيه الاجراء وتنداخل . بل لنّ الإنسان ذاته يكون وحدة مع هذا العالم ومن ثمّ يسمي الفضاء أو العالم وحدة مترابطة تنسجم عناصرها وتتناغم . فالمكان عيصر يتحد مع الزمان في حركة الكون . ولعلّ هذا ما حدا ببعض الدارسين إلى الشعور بصعوبة تحديد هذه العناصر وعبرتها (4) .

(1) اس ميطور : " لسان العرب " مادة " فصول " .

(2) معجم روبرت الصغير ص 617، أو المعجم البصري والنقدى للفلسفه ص 298-299
Le Petit Robert p 617- Vocabulaire technique et critique de la philosophie - A la londe - P U F 6e Ed pp 298-299

(3) مسيب محمد النورمي : " الفضاء الروائي في " العربة " الاطار والدلالة "، ص 11 .
(4) د. حسام اللوسي - " الزمان في الفكر الديني والفلسفي القدم " - ص 11 - أنظر أيضاً الموسوعة الكبيرة وكذلك المعجم البصري والنقدى للفلسفه .

La Grande Encyclopedie p 11762-11766 - Vocabulaire technique et Critique de la philosophie pp 1110-1113 (mot temps) et pp 625-626 (mot milieu) .

إنّ الفضاء الروائي هو هذا العالم الذي سنستفّ من سبّح الكلمات التي فيها وعليها سبّح العمل الروائي . إنّه كلّ متكامل قائم بذاته . إلّا أنّ هذا الكلّ ليس إلّا الصّوره الأخرى لواقع الإنساق في هذا الكون . فالفضاء الروائي هو صوره لفضاء الإنساق المحيط . وهذا الفضاء له بعدان أساسيان هما الزمان والمكان . ورغم هذا التمارح ، فإننا خلال دراستنا لروايات حبرا سنبطلق من تحليل للرسم الروائي ثم نردف ذلك بدرس للمكان . ومنذ البدء يؤكد أنّ هذا الكاتب أولى الفضاء اهتماما كبيرا ، فهو يقول متحدّا عن رسمه الروائي : " رواياتي كلّها تتكلم عن الزمن الحاضر . هناك دائما ارتدادات رمزيّة لفترات معيّنة . في الواقع الزمن يلعب دورا كبيرا في رواياتي كلّها " (1) .

إنّ انطلاق حبرا يكون دوما من زمن حاضر ، زمن يعيشه بطله ، مكتسحا به واقع الحياه باحتا لنفسه عن التهج الذي ممكن اتّباعه . وإنّ انطلاق حبرا من الزمن الحاضر ، فإنّه يؤكد أيضا أنّ مطلقه المكان هو القدس هو فلسطين كأرض وسعت . يقول : " الانتماء ، انتمائي الفلسطيني فهو انتماء الفلاح إلى ترابه ، اسماء المزارع إلى سجرته ، اسماء ساكني الشارع إلى شارع ، هكذا أحببت القدس ، هكذا أحببت فلسطين كلّها ، وأحببت أرضي فيها حيث سرحب وهدمت وعسفت وخلمت مع أنّي لم أملك شيئا من الأرض ، ولكنني أذكر التراب في القدس والصّحور في القدس وكأنني أذكر جواهر الدنيا . فالانتماء هو انتماء العاشق والداخل . . . إذا لم أكن فلسطينيّاً فأنا لست شيناً " (2) .

إنّ انطلاق حبرا من الزمن الحاضر وبصورته الدّائب لفلسطين إنّما هو سعي إلى فهم حركة الكون . ومن ثمّ عبّئه يرى في الفضاء تلك الوحدة التي وصفاها في سبّح هذا الفصل . يقول حبرا متحدّا عن حركة الحياه : " . . . إنّني أعتمد أنّ الحياه حركه من الدّاخل إلى الخارج ، أي إنّها انطلاق وسبق ويطلب من الحوادث . ولا يتأتّى العزمه إلّا من هذه الحركه التي هي آسسه بالنّار الكهربائي ، والحركه تجعل الإنساق

(1) لقاء مع إليس سلوم في " كل العرب " ع 297 مايو 1988 ، 15 رمضان 1408 هـ ص ص 48-51 .

(2) حبرا - " سبّح الرؤيا " - ص 125 .

على اتصال بالطبيعة ، من ورقة العنب وذرة التراب إلى العبات الملتفة والقسم المكسوة بالتلوح واتصال بالسريته بكل ما فيها من تفاوت في الإمكانيات والأحلاق . ولا شئ يوحى إلى الإنسان أكثر من الحركة بلّ الله يعبر عن نفسه في الزهرة إذ يفتح ثم يدبل والصخرة إذ تنشق وسهاوى والسبل إذ يندقق والوجه الحمل إذ يخلق بالولادة وحها جميلا ليسعي هو نحو الفصوص ثم إلى الحركة هي الفعل (1) .

إلى الحركة هي أجيح الحياة والصورة المثلي لها ، والحركة بهذا المفهوم نجمع وربط بين عنصري المكان والزمان . فكل حركة لا تنأى إلا بالتفاعل بين فاعل ومكان و زمان ، فالفاعل يتلصص الحركة فإذا هو ينتقل في المكان ليعبر الزمن فعلا تصاعديا .

ولندرس الفضاء بركنيه الزمان والمكان ارتأينا أن ننّه في البداية إلى أن هذا التقسيم ليس إلا تسهيدا لعملية التحليل والتوضيح . ذلك أنّ الفضاء وحده لا تنقسم ، فهو هذا الكون في حركيته الدائبة . ورى من اللزم أن ننطلق في تحليل الزمان باعتباره رافدا من روافد الفضاء وهو يتكوّن من زمن الكتابة فمن القراءه ومن الأحداث . لننتقل بعد ذلك لدراسة المكان .

الفصل الأول : الزمان

زمن الكتابة :

إلى زمن الكتابة هو - تحديدا - بداية الكاتب في تحبير عمله الإبداعي والزمن الذي يستغرقه لإتمام العمل . إنه الوقت الذي يحصّصه المؤلف لعمله . ومن ثمّ فهو زمن يعتبر خارجيا ، ذلك أنّه لا يدرج ضمن الزمن المرتبط بالعمل الإبداعي ، ذاته .

إنّه زمن محيط بظروف الإبداع لا زمن الإبداع نفسه (2) . ولذلك فلي دراسة هذا الزمن معتمد أساسا ما خطّه الكاتب أو أدلى به أو اعترف به إبان لقاءات وأحداث أخربت معه مباشرة أو غير مباشرة .

وبفضل ما ممكنا من جمعه من أحاديث أجريب مع جبرا . وسعى هو بدوره إلى توثيقها في بعض كتبه التعدييه سيّ لنا جليّا هذا الزمن بالنسبة إلى الروايات التي تحصّها هذه الدراسة . وأهمّته هذه الاعترافات نتمثّل في توضيح ما حمى وإبراز ما استنطق .

(1) جبرا - " الحرية والطوفان " ص 142 .

(2) سيرا قاسم - " بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ " - ص 33

"صراخ":

نشر حبرا هذه الرواية أوّل مرّة سنة 1955 ثم أعيد نشرها سنة 1974 بدمشق وأعيدت طباعتها بدار الآداب سنة 1979 (1) .. ويوضّح المؤلف زمن الكتابة حيث يقول معترفاً: " كتبت "صراخ" في ليل طويل " سنة 1946 في صيف واحد . أمّا قصص "عرق" فكتبها بين 1946 و 1956 . أمّا الانكليزية فكتبت بها كثيراً بين 1941 و 1947 . وهنا اكشف لك عن سرّ . لقد كتبت "صراخ" في ليل طويل" أصلاً باللغة الانكليزية ثمّ ترجمتها إلى العربية بعد ذلك بسنوات (1953) لشدة إحساسي وإحساس أصدقائي منذ مطلع الخمسينات بلّ لا بدّ لنا من تلوين الأساليب . وإنّ الوقت قد حلّ لذلك إذا أردنا للعالم العربي أن يتغيّر وعليه بعد 1948 أن يتغيّر" (2).

لقد نقل الكاتب روايته من اللغة الانكليزية إلى اللغة العربية بل إنّه اعترف بأنّه لم يبق بأيّ تغيير فيها ولم يُعدّ فيها النظر . يقول في أحد أحاديثه : " ذاب يوم حين بطلت إلى العرسة الرواية التي كتبتها قبل ذلك ست سنوات أو سبع ، "صراخ" في ليل طويل " خطر لي أن أعيد النظر فيها فأوسعها وأعيّرها . ولكنني أجبراً عدلت عن ذلك وقرّرت إبقائها على ما كانت عليه يوم كتبتها عام 1946 . وإلا فإني أروّر خيالي ، وأرتب تجربتي . وهكذا الأمر في كلّ ما كتبت ، فهو ينتمي إلى الأيام التي كنيته فيها : إنه وثيقة لها ولي ، عليها وعلي... " (3).

إنّ سنة نشر رواية حبرا الأولى هي سنة المتغيّرات الجسيمة . ففي سنة 1955 عاش العالم العربي متغيّراًه الكبيرة إذ بدأ الوعي يستشري ، وبدأت بوادر نهضة جديدة تسعّ . فقد عرفت الأقطار العربية تورنها صدّ المستعمر سرقاً وعرباً وصدّ مورونها السائد . بل إنّ بعض المثات النّائرة ممكنت من تحقيق الاسمـلال

(1) اعتبرت دار الآداب طبعها هي الطبعه السابيه ذكره ان الطبعه الاولى كانت صيف سنة 1946 وحتمنها بعباره:القدس والمعلوم أن الكاتب كتبها باللغة الانكليزية لكنه لم ينشرها بلعنّها الأصل وإّما ترجمها إلى العربية سنة 1953 ونشرها أوّل مرّة كما قلنا أما سنة 1955 .

(2) حبرا- " بينابيع الرؤيا " ص 125 .

(3) ماحد السامرائي - لقاء مع حبرا ابراهيم حبرا - محله " المقدمة " عدد 8 مارس 1988 - ص ص 24-25 .

السياسي في عدة بلدان عربية . بل إن التفكير في المستقبل قد بدأ سدّدهم وستند . .
ويؤكد صاحب الرواية على الظروف المحيطة به إيل نألف عمله الإبداعي فيقول : "
عندما بدأت أكتب " صراح في ليل طويل " كتب لأكثر من سنة في اضطراب نفسي
آدى بي إلى كتابة شعر كثير ، ولم يهدأ الاضطراب إلى أن أحسست أن لا بد لي من
وضع محنتي الداخلية شكل قصصي أستطيع أن أحمله من الوصف والرمز
والتحليل والنقاش أكثر مما أستطيع أن أحمل به الشعر . وجاءني الإحساس
بضرورة أن أصوّر ليلة واحدة من حياة شاب في مثل حالتي النفسية وأعود بكل
ساعة من هذه الليلة إلى الجذور التي ما زالت تغذيها دون أن أقصد بالطبع أن أكتب
سيرتي بالمعنى البيوغرافي - فذلك أمر آخر . إنما كنت مدفوعا لاكتشاف الوسيلة
التي أستطيع بها أن أمزج الرمن والاسطورة والواقع والوهم في كلّ متناسق (هو
العمل الفني) قد يؤدي بي إلى إدراك ما أنا فيه . فالروائي ، ولا شك ، يحيا في
الأقل على مستويين اثنين: مستوى علاقاته الشخصية اليومية ومستوى أشخاصه
الروائية وتمّة وشائج خفية عميقة التحديد تربط بين المستويين هي جزء من سرّ
الاندفاع . . . وعندما يتحقّق ذلك في عمل كامل فيلّ له أنرا مدهشنا شاعرا للبس وهذا
ما اكتشفته بعد فرامي من كتابة صراح وما رحت أكتشفه كلما انتهيت من عمل
جديد " (1) .

إن رواية صراح هي باكورة إنتاج حبرا الروائي وهي تمثّل حقبة من تاريخ
فلسطين ، وإذا أخذنا في الاعتبار تاريخ تأليفها بالانكليزية أي سنة 1946 وفي ما
جاء على لسان المؤلف ، فيلّ هذه الرواية تمثّل علامة هامّة في تفسير بوعنة العطاء
الروائي العربي (2) . ولعلّ هذه الرواية هي التي أعطت للمدسه كمكان دورها
الكبرى وهوما سبراه في فصولنا القادمة .

(1) حبرا - "النم والخلع والفعل" - ص 136-137 - أنظر أيضا "سابع الرؤيا" ص 140 .

(2) أنظر : الدكتور محمد سكرى عباد " الرؤيا المصهدة (دراسات في التفسير
المحصاري للأدب" - ص 134 ويعلق حبرا حول كلمة الدكتور سكرى عباد في "سابع
الرؤيا" ص 62 .

"السّفينة"

سُرت "السّفينة" في طبعها الاولى سنة 1970 عن دار النهار بسروت ، ثم صدرت في طبعة ثانية سنة 1979 عن دار الاداب إلا أنّ جبرا يحدّد بالصبط زمن الكتابه من خلال أحاديته الصحفيه المتعدّدة فلذا به يعطينا صوره واضحه عن مراحل الكتابة بدقه متناهية يقول متحدّثا عن العمل الفني وضرورته "... ولكّني كنت قبل البدء ، بالترجمة منهمكا في كتابة روايتي " السّمينة " (التي كنت قد كتبت الكثير منها في عامي 1965 و 1966) وآثرت الآن الانشغال إلى جانب كتاباتي الأخرى بإتمامها على الحطة التي رسمتها لها أصلا وعاصفة حريران مازالت ترزعزعني " (1) .

إنّ كتابة "السّفينة" بدأت في أواسط الستينات ، وهي رواية جاءت بعد روايه كتبها باللغة الانكليزية ونشرها بلندن سنة 1960 بعنوان "صيّادون في شارع ضيق" ، صورّ فيها ضياع الفلسطينيين وضربه في الأرض . فلذا بالملسطيني يعوّض اليهودي التائه . فقد استوطن اليهود فلسطين وأخرجوا اصحابها . فهاجر الفلسطينيون ومن بينهم الكاتب . وبعد هذه الرواية التي كتبها وفق تحديده الخاص سنة 1956 (2) .

سرع في حبك رواية "السّمينة" يقول موضحا: "في سنة 1963-1964 عاد اهسامي بالرواية وشعرت أنّي يجب أن أكتب رواية جديدة وبدأت "السّفينة" . وفي أثناء اسفالي بها بين 1964-1967 مررت بمره حصبه في الرسم غير أنّ الروايه أخذت تشغل ذهني بشكل يوميّ ومباشر بحيث آتني انصرف عن الرسم ... وركّز على الكتابة الروائية والعملية النقدية " (3) .

إنّ سروع جبرا في تأليف رواية "السّفينة" في أواسط الستينات يؤكّد أهميتها التاريخيّة . فهي رواية الهزيمة والإحباط ، رواية الهروب من حجبهم حرب 67 حيث شعر الإنسان العربيّ أنّه إسأل لم يلج عصره . فقد بظّن "العربي" إلى البؤس السّاسع الذي بمصله عن عالم يعيش فيه ، لكنّه ليس عالمه ، ففي حرب حافظه تطفّل العربي إلى أنّ البهضة التي حلم بها لم يكن سوى حلم وردّي لم يدم

(1) جبرا- "ينابيع الرؤيا" ص 47 .

(2) جبرا- "المن والحلم والفعل" ص 150 .

(3) م- ن- ص : ص 454- 452 .

طوبلا . فاسرائيل ترشق على الأبواب ، والحكام العرب يعبثون أوهام المجد وأوهام
فرص الدات . ومن ثمّ قيل " السّفيه " هي أداة الهروب وهي أداة الحلم خارج الحارطة
الوطيّة وهو ما استخلصناه عبر التحليل السابق ونوصّحه إيل المسم القادم عند
دراسه شخصيّات الرواية .

إنّ رواية " السّفيه " صوّرت مهانة الإنسان وهو يعيش غربّة العصر لا
معناها الوجوديّ ، وإنّما الغربة الحقيقيّة، فالعصر عصر العرب لا عصر الغرب . ومن
ثمّ كان الهروب هو الهدف لأصحاب " السّفيه " ... لكن هذا الهروب هو هروب من
القدر إلى القدر ...

" البحث " :

صدرت رواية " البحث " سنة 1978 عن دار الآداب ثمّ أعيدت طباعتها عديد
المرّات سواء في دار الآداب أو في مكتبة " الشرق الأوسط ببيّداد التي أعلنت سر
حلّ روايات جبرا . و " البحث " ألها صاحبها على مراحل . بدأها سنة 1974 ، بقول
حبرا : " في أواخر 1974 وأوائل العام اللاحق طرأت ظروف صعبة على حبراني وجدّتي
فيها ألحاً إلى الكئابة والترجمة إشغالا لنفسي . كنت قد بدأت بكتابة روايتي "
السحت عن ولبد مسعود " علي نحو مبسط فانهمكت بها مدّة من الزمن وكنت تبيّثا
من التسرّع وبعض الدراسات الفنيّة " (1) .

إنّ " السحت " رواية خطّط لها حبرا في بداهة السبعينات وشرع في تحريرها
في أواسطها تحريراً متقطعاً بأعمال أخرى ، تنمّ عن موسوعيّته، فكان يترجم ويكتب
النقد ويروّح بين هذا وذاك بكتابه روايه " البحث " ، وقد نصّب هذه الروايه سعله
حتى بعد عودته من ببركلي حيث كان اسنادا زائرا (2) .

إنّ رواية " السحت " كُتبت في وقت حسّاس للعابه . ففي أواسط السبعينات
كان العالم العربي مسرحاً لحرب باله مع اسرائيل عرف فيها المرد بعض الاطمئنان .
إلا أنّ عمده " الشرق " أمام " الغرب " لم تتمّج . ممّا جعل العرب يحدّون النظر في قيم
عديده ، فأسمى الواقع هو الحكم أمامهم . ومن ثمّ قيل روايته " السحت " هي

(1) حبرا - " يابيع الرؤيا " - ص 49 .

(2) م.ن. ص 52 .

سعي إلى فهم الواقع العربي المرتدي ، في سبيل إدراك أسمل للكون والعالم، ولهذا السبب وصّح حبرا أهمية هذه الرواية . فهي في نظره رواية الزمن الجديد . يقول: " عندما أكتب رواية وعندما كتبت " البحث " كنت شاعرا تأتي أهدف نفسي في معامرة قد ندخل بي في متاهات لا في مناهة واحدة . لكنني منذ البداية وأنا لا أعرف بالضبط أين سأتجه وأين سأمشي ، كنت قد قرّرت بيني وبين نفسي أن أهتم بمسألة الزمن . في الواقع " البحث " في أساسها هي نوع من البحث عن الزمن" (1) .

إن رواية " البحث " هي رواية الزمن الجديد ، وهو زمن بدأت فيه علامات كثيرة تظهر بخلاء. فالعالم العربي في نهاية السبعينات ، ومطلع الثمانينات ، فتح الأعين ليشرّب العصر ببطرة مبصرة لا بصيرة ، فكأنه الوعي بالذات الصامرة والواقع المرتدي . فقد انتهت الأحيلة الجامعة وبدأ تحسّس الواقع تحسّسا هو أقرب إلى الموضوعية من أي وقت مضى .

ويحدّد حبرا تاريخ إنجائه لهذه الرواية فيقول : " يوم كتبت كلمة النهاية في ختام مسودتي لـ " البحث " في ذلك اليوم بالضبط وأذكر أنّه كان يوم 3 آب 1977 شعرت بأنّ الأرض استقّت نخب قديمي عن فراغ رهيب ووجدتني أتمتع في هذا الفراغ. في تلك الليلة لم أنم . لم أم لأنني شعرت أنني أخيرا تركت عالما كنت قد عشت فيه حوالي خمس سنوات ... " (2) .

إن رواية " البحث " الصادرة سنة 1978 من الروايات التي أرهقت صاحبها. وقد صوّرت المجتمع العربي في تفاعله مع الحدث الأمّ ، وهو القضية الفلسطينية . هذه القضية التي أمست كبطل " البحث " أسطورة لا تعرف لها بداية ولا بهانه . فالبطل حاضر غائب شأنه في ذلك شأن العضلة التي اصطلح على تسميتها مشكله "السرق الأوسط" وهي عضله لن نحلّ إلا بعودة البطل المفقود .

" الغرف الأخرى " :

يعترف حبرا بعد استهائه من روايه "البحث" في 3 آب 1977 ، فيقول :
" ... في تلك الليلة ، بدأت أشعر أنّ عليّ أن أكتب رواية أخرى ، وراودتني أسواع

(1) حبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 482 .

(2) حبرا - "ينابيع الرؤيا" ص 76 وأيضاً أنظر : ص 52 .

الخواطر وأنواع الأفكار . فالكاتب كما يحيل إلى ... مطالب من نفسه بله الآخر من أن يسمر ، وما يكاد ينهي من عمل حتى يدرك أن هناك عملاً آخر لا بد منه ... وهو يائس قلق إلى أن تبدأ المجازفة الجديدة . إنه يعيش في عالمين : عالمه الفيزيائي اليومي ، وعالمه الفكري المضطرب في خياله ... وأنا أقول الآن ولو شئ من التردد والاستحياء إتني ، بدأت رواية جديدة ، كتبت صفحات منها ، ولا أدري أين ستنتهي من هذه الصفحات ، غير أنني انصافاً لنفسى أيضاً ، أردت شيئاً من الوقت لتحدد ذهني واستيضاح غوامضه ، هي عادة كل من يكتب ، وكالعادة انصرفت إلى كتابات أخرى ، فكتبت بعض البحوث ... " (1) .

إن هذه الرواية التي استحوذت على ذهن جبرا إثر انتهائه من "البحث" هي بلا شك رواية "عالم بلا خرائط" وهي الرواية التي شارك في تأليفها معه القاص عبد الرحمن منيف . وما يؤكد لنا هذا الرأي هو ما جاء على لسان جبرا حيث اعترف في لقاء صحفي : " إن لكتابتي "عالم بلا خرائط" قصة أوجرها كما يلي : انتهيت من كتابة "البحث" وكنت منتهياً لكتابة رواية جديدة . عبد الرحمن منيف كان مثلي أيضاً . ذات مرة كتبت بعض الصفحات ، لكنني توقفت ، أنا أكتب سبباً ببطء والرواية الواحدة تستغرقني عادة أربع أو خمس سنوات . قرأت لميف ما كتبه ، ووجاهة خطر لي خاطر فسألته : ما رأيك أن تكتب الفصل الثاني . تردد منيف ثم قبّل . بعد أيام جاءني بفصل وقال لي : لقد أوقعتك في فخ فأخرج منه . كتبت فصلاً آخر . وأوجدت له فخاً . وهكذا ... لم نبحث في التفاصيل . وعندما كتبنا هذه فصول أدركنا أن اللعبة صارت جدّة . عندئذ جلسنا وأخذنا نبحث في ما كتبناه . أما موضوع الرواية فقد كتب أفكر فيه منذ زمان بعيد ، واتفق أن لافى ذلك هوى في نفس صديقي لأنه هو أيضاً كل يفكر في شئ من ذلك النوع : رجل يتهم بفعل امرأه يحنّنها وقد حدث ذلك فعلاً " (2) .

إن الأرق والتعب والتصب الذي أحسّه جبرا وفد ودّع شخصيات "البحث" كان نسخة البحث عن موضوع جديد لروايته الجديدة ، وكانت هذه الرواية هي

(1) جبرا - "سابع الرؤيا" ص 76 .

(2) الحبيب السالمي . لقاء مع جبرا - مجلة الوطن العربي ع 342 سنة 1983 ص 53 .

"عالم بلا حرائط"، لكنه كان في نفس الوقت يكتب قصته مطوّلة أخرى هي "بدايات من حرف الباء" التي ألفها سنة 1978 يقول جبرا في مصديره للطبعة الجديدة من مجموعته القصصية: "عرق وبدايات من حرف الياء": "الآن في هذه الطبعة الجديدة رأيت أن أدخل القصة القصيرة الوحيدة التي كتبت منذ عام 1956، وهي "بدايات من حرف الياء" وقد كتبتها بعد فراغي من كتابة روايتي "البحث عن وليد مسعود" (1). ونحن نرى أن هذه الأقصوصة هي الخميرة الأولى، إن شئنا التعبير، للرواية الجديدة التي ألفها جبرا والموسومة "بالعرف الأخرى". وقد صدرت أول مرة سنة 1986. ثم تلتها طبعة ثانية بتونس سنة 1987. وإن لم يصرح جبرا بعنوان هذه الرواية إلا أنه أشار إليها قائلا: "أكتب رواية أخرى أعتمد أنّها ستكون جديدة جدًا. وفي الوقت نفسه هي امتداد لما بدأت في أواسط الأربعينات" (2). إلى ربط جبرا هذه الرواية "الجديدة جدًا" بنسق كتاباته في الأربعينات يحيلنا مباشرة إلى رواية "العرف الأخرى" إذ الدارس المحصف يكتشف ما لهذه الرواية من قرانه مع أول عمل روائي لجبرا. نعي به رواية "صراخ". ويكفي أن نعلن أن زمن الأحداث في كليهما هو ليلة نكاملها. إلى رواية "العرف الأخرى" الصادرة سنة 1986 هي رواية كتبها جبرا فيما بين 1982 و 1985. وهي تصوّر حالة المنعم العربي في أواسط الثمانينات وقد عمته الاضطراب، فلا الدات تسمي شطابا مورّعة. لا تعرف الطريق إلى التحالف والتأزر فصلا عن التجمّع والوحدة. والكاتب بذلك بصوّر حقيقة الواقع العربي المتردّي، حيث كان الانصمام هو الحقيقة المحبّة وحيث الدات لم تعد دانا، بفقد ما هي "ذوات" سباعا وسباعا حتى البواري، فلا تلتقي أبدا. ورغم عودة البطل إلى ذاته في آخر الرواية، فإنّ السؤال - اللع هو: "هل توصّل البطل فعلا إلى ذاته أم هي مرحلة أخرى من مراحل التقارب للانفجار من جديد...؟!".

إنّ زمن كتابة الرواية عند جبرا يمتدّ من أواسط الخمسينات (3) إلى أواسط الثمانينات. أصدر أساءه، علاوة على الروايات التي تركز عليها دراسنا،

(1) جبرا "عرق وبدايات من حرف الباء" ص 5.

(2) الحبیب السامی - لقاء مع جبرا - محله "الوطن العربي". 1983 - 348 - ص 35.

(3) اعتبارا لصدور "صراخ" سنة 1955، لا باعتبار كناية هذه الرواية باللغة الانكليزية في صيف 1946.

مجموعه قصصيه وروايه بالانكليزيه هي "صيّادون في سارع صيّق" ؛ يرجع إلى اللغة العربيه سنة 1974 . وفي هذه القصص والروايات صور الكاتب المجتمع العربيّ عامه والمليطينيّ خاصه . واستلهم في هذه الأعمال ، ما يعمل في هذا المجتمع من أحداث وتفاعلات وتعبّرات . فطيلة النصف الثاني من القرن العشرين بدأ الوعي يستشري بفداحة المصاب العربيّ . وإن غم العرب حريّتهم السياسيّة، فإنهم مازالوا في الحقيقه يعيشون خارج التاريخ ، باعتباره يبنّي أساسا على الفعل . فالاستقلال السياسيّ لم يعط للعرب قوّة ومناعة ، بل اتّضحت هشاشه هذا المجتمع وضعف بنيته . فلم يكن محتما متماسكا ، وإثما هو ذلك المجتمع المهتبيّ للانهيار في آية لحظة ، شأنه في ذلك شأن بطل " الغرف الأخرى " الذي ، رغم ما يبدو عليه في ظاهره من تماسك ، هو إلى الذويان أقرب . وإن بدا بطل الرواية الأولى شابا متفتّحا ، له الأمل كلّ الأمل في الحياة الاجتماعيّة ، فإنّ بطل " الغرف " - وهي آخر رواية سناولها بالدراسة - على العكس من ذلك ، ينظر إلى المستقبل / وكذلك إلى الحاضر نظرة ملؤها التساؤل عن المصير المبهم الخيف .

زمن القراءة :

إنّ زمن القراءة هو الحفبه من الزمن التي تجمع قارئاً ما ، مع كتاب مكتمل بالقوّة . وهذه الحفبه تنحدّد بمدى اتّساع أفق القارئ ونماضيه . ويجد المرء دوماً اخلافاً بين وعي القارئ بالقصّة ولحظة المغامرة أو الحدث ذاته ، ويسقي النباين بين زمن الكتابة وزمن الأحداث ناساً بمرور الأعوام ، أمّا الاختلاف بين زمن الكتابة ولحظة القراءة فسبغ رحى بطلع مفاصد الكتاب ومعناه من خيل إلى آخر (1) . وهذا التعبير يكون أشدّ وضوحاً كلما تقادم الأثر . بل إنّ التاريخ قد يحكم علي هذا الأثر أو ذاك بالصاء فلا يبلغ الخلود (2) .

(1) بورنوف - راوي " عالم الرواية " ص 144 .

- R Bourneuf - R Rouellet , L'Univers du Roman - p144 .

(2) محمود طرشوبه : "مباحث في الأدب النوسى المعاصر" ص 9 - ص 80 وأيضاً: "مارى ماك كولم" ، "الطريقة الحديثة في الأدب" ضمن كتاب "الأديب وصناعاته" - ترجمه : جبرا ص 102 - 105

ورواباب جبرا ، بدءا بروايته الاولى " صراح " سجدت قراءتها وسوّعت. ودون أن نعطي حصائص هذه القراءات أو نحدّد مراميها ، يؤكد أنّ قارئ جبرا يحد في آثاره دوما شيئا متحددا ، فأمن سماع أو عصام السلطان مرورا بوليد مسعود وفارس الصقار كلها شخصيات تصوّر منها في تفاعلاته المتعددة . ولعلّ هذا التحدّد مرتبط ، أساسا ، بكونها معاصرة . وبالتالي فالإحساس بمدى تغيّرها يبقى رهين تغيّر المجتمع الذي أنتجت فيه . ومما لا شك فيه أنّ القراءة اليوم هي العمود الفقري للعمل الإبداعي ، والقارئ - مما يرسخ به من رصيد ثقافي - هو الذي يحدّد للأثر مداه " فالأثر وعاء يحملؤه القارئ " . ومن ثمّ ركّز جبرا في الغالب الأعمّ على قارئ منخيل هو قارئه المأمول . يمول في كتابه السفديّ " ينابيع الرؤيا " : " أنا في الواقع عندما أكتب أقول لنفسي دائما إنّ القارئ أدكي ممّا أظنّ . ولكن أقول في الوقت نفسه إذا لم يفهمني هذا القارئ أو أساء فهمي ، فتلك مشكلته لا مشكلتي . يجب ألاّ يعقبني القارئ إذا كان محدود الحركة ، عن الحرية في حركتي أنا . أريده قادرا على التحرّد عن الهوى المسبق فيبقى التواصل بيننا مستمرا... في التحليل الأخير عليّ أنا ككاتب أن ألاحق رؤياي فهي أعز وأتمن ما أمتلك " .

إنّ الأثر الروائي هو مشروع قراءة بالقوّة . وحالما يكون اللقاء مع القارئ تنمجر طاقاته وفق رؤية القارئ . فتنبثق الأحداث وتتطوّر أو تتسبك الطرق ونتسبب . فالقارئ مقياس للأثر والأثر مقياس القارئ . فإل كان ذلك التحاوب الذي يبدع بدوره إبداعا ، كان التكامل المتسود . وإنّ انعدام التفاعل أمسى العمل الروائي " عالما بلا حرائط " فإذا هو متاهة نسعصي على المهم . والكتابة ، بالأساس ، هي إبداع الشكل الذي يسعى القارئ إلى كسفه بفهمه والتمعّن فيه .

ويحدّد جبرا دور الكاتب في علاقته مع القارئ فيقول : " أحب دائما أن يذكر آتيا إتما مكب قصّه : نشير فصول القارئ لسنوعه في أفكارنا لنجعلها يعيد البظر معنا في تجربته الغائره في أعماق نفسه ، لنستوضح معا في بهابه الامر ، زاوّه أو راوثنين من مناطق الوعي " أو اللاوعي - في دوامة عصرنا " (1) .

(1) جبرا - " ينابيع الرؤيا " ص 67 .

إنّ القارئ في نهاية الأمر هو محال اسسراء الوعي ، وما الكتاب إلا الرباد الذي يطلق هذا الوعي من عقاله . فكلما تعددت الكتابة وتووع العطاء أمكن للقارئ أن ينفّث على عالم جديد . فإذا به محال للوعي يستدرجه الى الكشف الدقيق . وإذا علمنا ، كما رأينا سابفا ، أنّ روايات جبرا هي من التّمط المتعدّد الصوت دات البناء السفوني الدائري ، فإننا نعلم أن قارئه لا بدّ أن يكون متفتّحا على ثقافة هذا الرجل وموسوعيّته ، فجبأ يرى في قارئه الأمثل قارئاً طلعة يقول : " ... إنّ من يدرسنى يجب أن يدرس نيتارتي كلّها معا ، أي أن يدرس اهتمامي كلّها ، ويدرسها متواكبة زمنياً ، حينئذ سيقرب من منهجي " (1) .

إنّ قراءة أعمال جبرا لا تتضح إلا بفهم ثقافة الرجل . فهو روائي شاعر ، فتلن كاتب سيناريو باحث وهو أيضا ناقد حصيف . ولعلّه في تصويره لمنهجه النقديّ بصور ضميميا قارئه الأمثل : " إني في طريقي النقديّ كنت معنياً بسواح أساسيّة ستبقى أساسيّة في الإحاطة أو التعمق في أي عمل أدبيّ في أيّ عصر كل ، وذلك في بحثي عن المعنى الدائب فعلة في الطبقات التي لا تراها العين للوهلة الأولى في تايما العمل الإبداعي . ومن هنا أهميّة الرموز المتواصرة والإشارات الاسطوريّة والتركيب الإيقاعي ومحاولة النفاذ إلى الزوايا المظلمة في اللاوعي الجماعي ، إضافة إلى ما هو ظاهر ومجتمعي وجدلي على السطح ، وبذلك تقام الخطوط المتواشجة بين الظاهر والخفيّ على نحو تتوالد به المعاني وهو مبرر العمل في صيغته المطلقة " (2) .

إنّ القارئ الأمثل لأعمال جبرا لا بدّ له من رصيد معرفي يمكنه من ولوج عالم جبرا لكشف عناصره ومصادر نسغ العمل الإبداعي ، اسطلاقا من خطابه الظاهر إلى خطابه الكامن . وبدون تحديد لهذه الأصول فإنّ القراءة تبقى عملا مقوصا لا نستكشف النص ولا نثربه . فالنصّ بالأساس بصوص وهو بتعبير سعيّر قارئه . والنصّ هو بالأساس بصوص بالقوة تصاعف بتعدّد القراءة والنقد ..

(1) جبرا - "ينايع الرؤيا" ص 142 .

(2) ماجد السامرائي : لقاء مع جبرا ابراهيم جبرا - محله "المقدسه" ع 8 - مارس 1988 ص 25 وكذلك : مقال جبرا : "الخطاب الظاهر والخطاب الكامن" - حريده "الشرق الأوسط" - الأحد 27-7-1986 ص 13 .

زمن الأحداث :

إن زمن الأحداث - على عكس زمن الكتابة أو زمن القراءة - هو زمن داخلي. وهو الزمن الذي نستشفه من الأثر ذاته ولعله ، لهذا السبب ، الزمن الذي يمكن أن يحسن ويسجل ويعرف . وزمن الأحداث يتكوّن من الزمن الموضوعي - وهو الزمن الذي يربط بين بداية الرواية ونهايتها - والزمن النفسي وهو الزمن المرتبط أساساً بالشخصيات وخاصة الشخصية المحورية . فما هي حدود هذا الزمان وخصائص رافديه ؟ .

1- الزمن الموضوعي :

إن الزمن الموضوعي هو زمن الحدث، فكلّ حدث بداية يخبرها الكاتب ، منها يكون منطلقه لينتهي بالقارئ إلى نهاية يراها المؤلف نهاية ممكنة لأثره . وبين نقطه البدايه ونقطه النهايه يحدّد هذا الزمان . ومع تطور الحدث ، إنّه زمن الدمومة بسر وفق مقياس اتّخذه الانسان عدّه لتقويم الزمن وحصره .

"صراخ"

نبدأ الرواية بالجمله التاليه : "رفعت المناه قديمها وقال : انظر ! فنظرت...". إن الراوي وهو يذكر هذه الحادثة يبيّن وبين القاء لا يحدّد لنا زمنا معينا ، بل إنّ الحدث ذاته من الأحداث العائنه والمساعد الوجودية التي لا تخصّ برمن ما أو سحدّد ما إلا أنّ الحدث الثاني الذي يعكسه الراوي/البطل إثر مماثلته للشرطيّ بوضّح لنا بعض ملامح الزمن . ويتّضح ذلك في وصفه لصديقه الشرطيّ : " كان الإعناء نادبا على وجهه... (1) " . فكلمة الإعناء بحلبا ماسره على أنّ هذا الشرطيّ أمضى أكثر دوامه في العمل ، ولعله سيهييه قريبا . ومن ثمّ فإنّ الزمن لا يستعد أن يكون نهايه يوم ما .

ويؤكد هذا التحديد وبواربه وصف الراوي لاني حامد صاحب المصهي "رأسه متدلّ على صدره في نعاسه بين الكراسي والموائد (2) . ولا ينفى مجال للسك بأنّ الوقت ليل ابلاغ صاحب المصهي للراوي رساله سته من آل باسر بررد رؤسه " تلك الليله .. " .

(1) حبرا "صراخ" ص 5 .

(2) م.ن. ص 6 .

إلى بدايه رسم الأحداث هو الليل . فقد عاد الراوي تَوَّأ من الحبل . وعودته
نبدأ رحلته مع القصّ ، مع الأحداث التي بسرد نباعا وفق رؤية البطل ذاته . ولن
سنعرّض الآن إلى الزمن النفسي وإنما نكتفي بالأحداث التي تحمل في طياتها بدورا
أو رمورا توضّح لنا الزمن المعيش . فالراوي يصف مصابيح الشارع المضاء وحياله
المتعاطف ومرور الغريب الذي ظنّه صديقه (1) وكذلك وصف مشهد خصام عبر نافده
مفتوحة (2) وكلّ هذه المشاهد تدلّ أنّ الليل قد حظّ بكلّك على المدينة . ويستريح
البطل في "مقهى الحديقة" مدة غير قصيرة حيث يلتقي بالأصدقاء . ويأخذ معهم في
حديث مطوّل حول مواضيع شتى (3) ثمّ يعود الراوي إلى الشارع من جديد ليمرّ
بالسنا وهي تمرغ حشدها الكثير الألوان (4) .

وهذه علامة هامّة إذ تدلّ على قرب انتصاف الليل . كما أنّ البغيّ التي
افتحّرت عليه فتاه حساء (5) تدكّر الدارس حتماً بالتحديد الرّسمي الذي ورد في
رواية "العرف الأخرى" حيث التقى البطل أيضا بكاعب حساء في الساعة الواحدة
والنصف بعد منتصف الليل (6) .

إلى هذه العلامات الزّمانية واضحة غاية الوضوح، فسير الرمن هنا ، هو سير
منطقي مطوّر ، فالحدث يسعى إلى النقطة الأرمّة - الدروة تحريجيّا . ويتّضح ذلك
في دهاب البطل إلى قصر آل ياسر فيلتقي ببركران ليخرج عائداً إلى منزله (7) .
إلى بداية الرواية تدلّ على بداية الليل ، وعود البطل إلى منزله تدلّ على اقتراب
مطلع الفجر . إلى البداية لم تكن مرفوقة بوصف للطبيعة ، أمّا العود فقد وجد البطل
نفسه مدفوعا إلى وصف الرّعد والحوّ الحارّ اللّزج (8) . وهذا الوصف الأخير يحوّل
لنا أن نتخيّل أنّ فصل الحدث هو الصيف وبالتحديد أواخر هذا الفصل . ويؤكّد لنا

(1) جبرا - "صراح" ص 7 .

(2) م.ن. ص 11 .

(3) م.ن. ص ص 27-52 .

(4) م.ن. ص 57 .

(5) م.ن. ص 69 .

(6) جبرا - "العرف الأخرى" ص 123 .

(7) جبرا - "صراح" ص 81 .

(8) م.ن. ص 85 .

هذا الرأي من كتاتبه الرواية (صيف 1946 بالقدس) . ومما لا شك فيه أنّ وصف الرّعد والمطر يدلّان على التطهّر الذي سبّراقق نهايه الفصّة . وخاصّة عند مرور عنصر النار المتمثّل في دويّ الانمجار مع طلوع الفجر (1) . إنّ النهاية تبدو لنا مع اسبلاج النهار دعوه إلى انفضاح جديد ، إلى أمل جديد . ولذلك يبطر البطل في الأخير إلى وجوه المارّة . يقول الراوي : " لم يكن من العسير علىّ حين حدّقت في عيونهم [جموع الناس] أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كب هائما لستين مدينتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة " (2) .

إنّ هذه النهاية هي بداية جديدة ، فالبطل تغيّر فتغيّرت رؤيته إلى الكون والحياة . وهذا التغيّر جاء عقب ليلة عودته من الجبل حيث قصى عطلته . فكأنّها العودة والميلاد وهو ما كشفناه عند تحليلنا لعنوان الرواية وسائها .

إنّ الزّمن الموضوعي في رواية "صراخ" هو ليلة بكاملها طرفاها بداية الليل وبداية النهار ، وإنّ كل هذا الرّس صوّر تصويرا هادئا في بدايته وفيّ نهايته كانت تنبئ بالتغيّر والتحوّل فالزّمن تغيّر بتغيّر الليل إلى نهار . فكانّ البطل قد استنفاق من أحداث حسام مرّ بها هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع المعيش ولذلك استطاع أن يرمق الخارج وسعيه .

لكن كيف كلّ الزّمن الموضوعي في رواية " الغرف الأخرى " ؟ .

"الغرف الأخرى" :

إنّ الزّمن الموضوعي في رواية "صراخ" هو ليلة بكاملها بدأت بهيام البطل عبر شوارع المدينة وانتهت إلى نورنه وعودة وعيه . فنظر إلى الحياة نظرة جديدة أو هو على الأقلّ عثر عن استعداد لهذه الرؤية الجديدة . أمّا رواية "الغرف الأخرى" فهي تتحد مع "صراخ" في كونها رواية تملك رسا موضوعيّة لا تتعدّي بدوره اللبّس الواحدة . فالقصّة كما بيّنا أسما عند تحليلنا للبدابة والنهاية والدروة هي قصّة بطل يعبث كوابيس متعدّدة تنطلق من زمن هو إلى نهايه النهار أقرب وقد حدّده البطل تحديدا صريحا : " الوقت ؟ ! كان عصرا بل بعد غروب الشمس وقبل هبوط الظلام .

(1) جبراء "صراخ" ص 91 .

(2) م.ن. ص 95 .

في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وبانت تتوق إلى ليل مطيء
القدوم. وصوء النهار المنبقي رصاصي أغبر، فيه مذاق الحبيبة والحرى... (2). إن
الوقت في هذه الفقرة يتّضح لنا وكأنّه وقت يؤنّ بالتحول، فالانتقال من النهار إلى
الليل، هو مدّة زمنية قصيرة وعادة ما تمرّ بسرعة فائقة، لكنّ البطل يؤكّد طولها
وديمومتها، فكلّ هذا الزّمن القصير أصلاً مؤنّ بالحركة القادمة. وإن بدا طويلاً
من منظور الراوي ذاته. إنّ بداية الغرف تشابه تماماً بدايه رواية "صراخ".

وإنّ بدت رواية "صراخ" مفعمة بالحركة. إذ البطل كثير النشاط. فلنّ
بداية الغرف اختصّت بهذا الركود الحركي. وهو بلا شك يؤدّي حتماً إلى تعطّش
القارئ وتوجّسه "من أحداث قد تأتي". وفعلًا تأتي الحركة في صور متتالية هي
أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع. فصوص الطلقات والعصافير المنطلقة شظايا (1)،
وفدوم السّاحنة والسيّارة كلّها علامات على الحركة. ويتحدّد الزّمن تدريجياً كما هو
الحال في "صراخ" حيث تحدّد اشتعال المصابيح "على أطراف المبدان" وعلى جانب
الطريق بما يدلّ على أنّ الليل قد أسدل ستاره على الكون. بل إنّ الليل والأصواء
جعلت البطل يعيش حالة من العتمة، وإنّ "مشي رجل نحو [بطل "صراخ"] وابسم
إذ ظنّ أنّه يعرفه وأقبل عليه بحرارة، فلنّ بطل "الغرف" بخيل إليه أنّه عرف شخصاً
رآه قديماً في اتّحاهه (2).

إنّ بداية "الغرف" تشابه غابة الشبه بداية "صراخ" إلا أنّ العتمة أو بداية الليل
في "الغرف" لم تكن محدّدة في فصل من الفصول. إذ هي ممكنة الوقوع في كلّ
الفصول، ولعلّ مدار هذا الزّمن هو الزّمن المطلق الاسطوري.

فبعد اللحظة التي يلج فيها البطل / الراوي "الغرف" الموسّعة، فلنّ الزّمن
الروائيّ يمسي في الغالب الأعمّ، رمنا نفساً مطلماً، ولن يعود إلى الواقع، إلا مع
النهاية. وهذه الغرف هي كناسة عن الليل الطويل كوانسه المتعدّدة وعرفه المنلوّنة.
واللحظة الوحيدة التي تذكر فيها السّاعة بصورة واضحة عندما بمول الراويّ

(1) حبرا - "الغرف الآخرى" ص 6.

(2) م.ن. ص 7.

(3) م.ن. ص 10.

مخاطبها لمياء : " (نظرت إلى ساعتني) "حطّت الواحدة والنصف . ألا نطّين أنّ الوقت قد حلّ لانصرافي ؟ " (1)

لنّ هذه الإشارة إلى السّاعة هي الوحيدة في كامل الرواية ، إلى الرمن المحدّد المقيس . وقد جاءت في منتصف الفصل الثامن وإترها نبليع فمّة الإغراق في الكوابيس، فبعدها بالصبط يتسكك البطل في أحداث وقعت له مع يسرى الممتى بل بدمج الواقع بالخيال عنده ، ومتمزح المقروء بالمتخيّل وبالحقيقة .

لنّ هذه الإسارة الزمنية الوحيدة تعدّ علامة هامّة ، إذ هي تؤكد أنّ البطل يراوح بين وعيين : وعي واقعيّ ووعي ذهنيّ . ويمتاز الوعي الأول بوضوحه وحدوده المنفتحة في حين يتمرد الوعي الثّاني بعرايته وانغلاقه .

وهذه الإشارة علامة أيضا على قرب النّهاية ، ففي هذه السّاعة يمكن اعتبار أنّ البهار على الأبواب فقد انتصف الليل ومن تمّ بدأ العدّ النّارليّ له . وعمّا قريب تشرق الشمس . وهو ما يقع فعلا ، فبصل البطل إلى المطار حيث المحتسود (2) . ويلتقي بالطفلة الصغيرة التي قدمت له وردة حمراء (3) تم بصديقه عليوي عبد التّوّاب (4) الذي جاءه حصّيصا. فهو مدعوّ إلى العشاء الممام علي شرفه بصديق الميريديل (5)، ونكتشف في الأخير أنّ البهار قد اسبلج صحبه . يقول الرّأوي: "تطلعت من نافذه السيّارة إلى الأفق البعيد ، كانت الشّمس قد طلعت حمراء ملينه من بين غيوم سميمة ، بدت وكأّتها تريد أن تلامها وتتشنعل معها ، والسمس ترنفع نحو ورقة مترامية لا تنهي ، ربّا كوردة هائلة ، والسماء نلّالا كاللارورد " (6) .

لنّ زمن الحدث في كلّ من رواية "صراخ " و " الغرف الأخرى " هو ديمويه ليلة كاملها . بدايتها انشمار الظلمة ونهايتها انشمار الليل ، إلّا أنّ الاختلاف المسجل بينهما هو انفراد الرّواية الأولى بتوافق النّهاية سرور أوصاف الفصل السّدي بجري

(1) حمرا - " الغرف الأخرى " - ص 123 .

(2) م.ن. ، ص 156 .

(3) م.ن. ، ص 157 .

(4) م.ن. ، ص 159 .

(5) م.ن. ، ص 161 .

(6) م.ن. ، ص 162 .

فيه الأحداث وهو الصيف . أمّا بالنسبة إلى "الغرف الأخرى" فإنّ العلامات المدرجة على قلّتها ، لا تبيح لنا معرفة الفصل ومن المحتمل أن يكون أحد الفصول : الرّبع أو الصيف . أمّا أن نقطع بأحدها أو نفي الحريف والشتاء نفياً قاطعاً ، فأمر صعب غاية الصعوبة .

ولنّ استعاد الرّأوي في رواية خبراً الأولى وعيه بناء على اعتبار الصراح هو ميلاد جديد ، فإنّ بطل "الغرف" هو خارج من الغرف داخل في غرفة أكبر هي الدنيا بأسرها . فإنّه لم يسرّج وعيه أو هو مارال يعيش الكابوس، وإنّ بدأ يتشّش تأثير الظلمة عليه . ففي الجملة الأخيرة من الغرف لا نجد إلّا تقرير حالة ، لا نرى فيها استبطاناً لحالة البطل الذهنيّة . وهذا على عكس ما كان عليه بطل "صراح" الذي ثار على وضعه وصمّم على حياة جديدة مبنية على اختبار جديد ورؤية جديدة ..

"السّفينة" :

إنّ الرّسّ الموصوغيّ في كلّ من "صراح" و "الغرف الأخرى" هو ديمومة ليله من ليالي البطل يتابعها الرّأوي مصوّراً الحدث في تطوّره وتماقمه . أمّا رواية "السّفينة" فإنّ زمن الحدث فيها لا يتعدّى الأسبوع . ويكفي أن نتّبع أطوار الحدث تدريجيّاً كي نحدّد بالضبط هذا الزمن تحديداً جيّداً غاية الحلاء . تبدأ الرواية بالفاتحة التّالية : "البحر جسر الخلاص . البحر الناعم الطريّ الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنمول . لطم موجه إيقاع عنيف العصاراة التي تقذف في وجه السّماء بالنّزهر والسّفاه العريضة والأذرع الممتدة كالسّراك اللديدة . البحر خلاص جديد . إلى العرب ! إلى حرر العقيق..." (1) .

إنّ هذه الفاتحة فاتحة التّعني بالبحر هي فاتحة السّمويّة جيب نكرّر عديد الصور . والمنطلق الزمانيّ لهذه السّمويّة هو "اليوم" أي لحظة الفصّ ولحظة السّدر . وإنّ لم نحدّد معالم هذا اليوم يعني الفصل والسّنة، فإنّ متاعبة السّراة بوصّح لنا ذلك تدريجياً . فهذا اليوم هو بدء الرحلة على من سمّيه "الهربكيوليز" اليونانيّ .

(1) حرا - السّفينة - ص 9 .

ويكتشف لنا الشهر في مواطن عدّة وفي تعدّد الأصوات داخل الرواية . إذ يكرّر ذكر هذا المحدث على ألسنة الرواة كلّ بطريقته . فنعلم أنّ الشهر هو حزيران .

تعلّق اميليا : " البحر هائج حتى في حزيران ! " (1) في حين يتوصّل إلى تحديد آيام الرحلة تحديدا واضحا عندما نطلع على تعليق الراوي وديع عسّاف حول البرقية التي وردت من مها لتعلمه بقدمها لملاقاته في نابولي : "لم أكن واثقا رغم البرقية ووضوحها المركز . من آتها ستجئ فعلا إلى نابولي حيث - سنصل كما اكتشفت ولا ريب من مراجعة وكالة السفر ببيروت - ليلة الخميس فتبقى السفينة في مرساها يومي الخميس والجمعة ثم تستأنف إقلاعها صباح السبت " (2) . أمّا الدكتور احصل حكمت صديق عصام السلطان فيّله أوضح لّلّمى بداية الرحلة قائلا : "اليوم أنهى [عصام] عملية الحجز في سفينة يونانبة تبحر من بيروت في أوائل حزيران" (3) .

إنّ بداية الرحلة المحدّدة بكلمة " اليوم " في أوّل صفحة من الرواية هو يوم من أوائل شهر حزيران . وبالتالي فهو في نهاية فصل الربيع وبداية الصيف . فسفينة "الهركبوليز" تعادر بيروت لتقوم بالرحلة النطيئة بين مرائي البحر الأبيض المتوسط هدفها تحقيق راحة راكبيها وإمتاعهم . وعبر هذه الرحلة تدور أحداث الرواية حيث يبهرى الرواه يسردون الأحداث ويصوّرونها إلى أن تنتهي القصة بوصول الجماعة إلى نابولي حيث تنفي السفينة في الميناء يومين لكي تغلغ من جديد، يوم السبت .

(1) جبرا-السّمينه- ص 147 .

(2) م.ن. ص 146-147 .

(3) م.ن. ص 179 .

الراوي	اليوم	حالة البحر	المسافرين /	صفحة
عصام	* اليوم الأول [الأحد]	هادئ	الانطلاق .	9
وديع	* اليوم الثاني [الاثنين]	هادئ	التعرف بوديع .	19
عصام	- الليل		الرفص .	74
وديع	* اليوم الثالث [الثلاثاء]	هادئ	السهر .	75
			محاولة انتحار الهولندي ونجاته .	91
عصام	* اليوم الرابع [الأربعاء]	هادئ	القمر ورقص لمي .	94
وديع	- منتصف الليل		أول أشعة الشمس .	108
	- منتصف النهار	هادئ	الغداء .	119
			الشمس الحارة .	120
عصام	- الليل	هيجان البحر	زوبعة محمود الراشد	143
			ونهر العجمي .	156
	* اليوم الخامس [الخميس]	الهدوء	الوصول إلى نابولي .	159
			لقاء سري بين عصام ولمي	160
			والنزول إلى نابولي .	186
اميليا			عودة لمي إلى السفينة .	187
			لقاء سري بين فالح واميليا	
			ومشاهدة عصام ولمي .	
عصام	- السابعة مساء		عودة فالح	198
	- أول الليل		عودة عصام ومغادرة شوكت	199
	- العاشرة ليلا		أبو سمرة السفينة .	203
	- قبيل الثانية		عصام واميليا والنزول إلى نابولي .	208
			العودة .	212
وديع	* اليوم السادس [الجمعة]		انكشاف انتحار فالح .	213
			طلوع الفجر .	
			إخراج فالح على النقالة	
			بشرشف أبيض وقدم	
			مها بغستانها الأبيض .	236
	- في المساء		مغادرة السفينة .	241
	- العشاء		لقاء الأبطال الأربعة :	
	- منتصف الليل		عصام / لمي ، مها / وديع	242
			نهاية الرقص في السفينة	
			ونهاية الرواية .	243

إلى الزمن الموضوعي في هذه الرواية ممتدّ سنة آتّام بدءا من ركوب الانطال إلى نرولهم نابولي . وإذا اعنبرنا إقلاع السفينة فيلّ الرمن بعلق أو يبلع الأسبوع تمامه وكماله . إلى هذا الزمن له أكثر من معنى . فالأيام الستة هي نجبل ماسره إلى خلق الكون كما أنّ السفينة باعتبارها وسيلة الرحيل تسييربطرف حمّى إلى سفينة نوح . ومن تمّ يمكن أن يستشفّ أنّ الكاتب أراد خلق عالم متكامل . وإذا علمنا أن شهر الرحله هو حزيران هو بدوره الشهر السادس من السنة الميلاديه . فإننا نلحظ ميّلا دفيبا لدى الكاتب إلى هذا العدد الذي له جذور اسطورية دينية . أمّا سنة الرحلة فإنّه من الصعب الجزم بها . لكن بانطلاقنا من سنة تخرّج البطل الراوي عصام (1959) يدفعنا إلى الاعتقاد أنّها تكون في أوائل الستينات ولعلّها فيما بين سنى 1962 - أو 1963 . ذلك أنّ عصام أراد الهجرة إلى لندن عندما تأكد من أن حبيبة قلبه قد تروحت وأمسى أمر العلفة بينهما منتهيا ولا أمل فيه .

إلى أوائل الستينات هي من الفترات الحسّاسة في التاريخ العرسى ، وبخاصّة في العراق . فقد قامت الثورة سنة 1958 فأحدثت الشرح في المتعارف ، وعبرت معطبات عدّة ، لكن الآمال بقيت معلقة ، أمّا القصية الفلسطينية فهي الملب الباص الذي سيشهد الحياة أو الميلاد المحبقيّ لنورها سنة 1965 وهي السورة التي الحأب إلى السّلاح للتعبير عن الدات الفلسطينية كائنا لا بدّ له أن يكون . ورواه "السّفينة" - وهي تمتدّ في زمانها الموضوعي ستّة أيام كاملة - تعني ميلاد سعب يسعى إلى الحياة والعيش والكرامة .

"البَحْث"

إلى زمن الأحداث الموضوعي في سفينة جبرا امتدّ ستّة أيام . مبدؤها حروح السفينة من مرفأ بيروت يوم "أحد" في أوائل شهر حزيران إلى عانة منصف الليل ليوم الجمعة سنة 1962 ، حتّى يكون الانطال الأربعة قد برلوا إلى نابولي لأسباب متعدّدة ، في حين مواصل السفينة رحلها صباحه السب ، أمّا روايه "البحر"

(1) جبرا - "السّفينة" ص 147 .

(2) م.ن. ص 146-147 .

(3) م.ن. ص 179 .

فإنّ الزمن الموضوعي فيها يتعدّى اليوم والأسبوع ليمتدّ على طول ستة كاملة أو أكثر . والمقصود بالزمن الموضوعي لبس الزمن الذي يسعى الكاتب إلى أن يصوّره لنا مسترجعا الماضي واصفا الحاضر وملمّحا إلى المستقبل ، وإنما نغصد به الزمن الذي تبدأ به الرواية وإليه تنتهي . وهو مقيس محدّد . إلا أنّّه في هذه الرواية يبدو لنا كلّ الكاتب تعمّد كتمانهِ إسوةً ببطله الذي احصى دون أن يترك أن يبدّل عليه . وهو البطل الوحيد الذي تجرّأ على إخفاء اسمه الأوّل - خميس - وطمسه . وفي ذلك دلائل كثيرة عميقة نستشّرها فيما بعد .

إنّ المنطلق هو شروع الدكتور جواد في جمع الوثائق المتعلقة بوليد مسعود . وبين نقطة البداية : "تسلّم التركة" بعد اختفاء وليد بأيّام قليلة ، إلى غاية الشروع في الكتابة ، يعترف الراوي جواد حسني في آخر فصل من الكتاب " ... وأنا إلى ذلك لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكنتي بهديرها الصامت . من الغاية [حباه وليد] إلى النحر [بحر الكلمات] ! السفر في كليهما ، كالسفر داخل المرابا منبر وملء بالسراك . ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي العاية ، فإنني الآن أحمل البحر أيضا . لا أمام إلا وأنا مرهق في ساعة متأخرة ، وهالة تحدرني من العودة على حبوب النوم غير أنّها لا تعلم أنّ سعيي في العودة بالمركبّات إلى أوليّاتها ومضاهاة الجزء بالجزء وتحديد الفجوات والتمنيش عن الضائعات التي قد تملأها [كداء] وكسف الثباب المتواسجة بدلائلها السحيحة الطاهرة ، والتماذ أخيرا إلى تلك المنطقة السحيقة المحكمة السدّ في الدّاخل حيث تفعل الدوافع دؤوبة ، كما يفعل النحل دؤوبا في خلاياه - هذه كلّها قد باتت إدماني الحفيّ الذي هو لذتي الحقيقيّة ، والذي أعصر عن التواصل به مع أحد ، كلّما دخلت مكنتي بمفردي ، وأغلقت بابها [كداء] عليّ دون عائلي ، دون أصدقائي ، دون الناس كلّهم . يتوحّد الكون في عرفة صعره مكنّظه إكنظاظ العاية ، مائج موج البحر . وأتوحّد أنا فيه . فأتفقد وأنفذ وأبهاوي في فصاءات مدوّمة كقطعة من الشمس انتسرت عنها ، وبطوّخت في فصاءات كرون مجهول راعب ، رائع . ولا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلا بعبارة عاجزة هباء ، وعبارة أعجز هناك .

ولكن الذي لا بد منه في التّهايه هو أنّ أصع شيئا من ذلك كله مهما صوّل ،
في كلمات... (1) .

إنّ الديمومة في البحث هي سنة وبعض السنة . وهي المحدّدة بين كلمتي "الآن"
[واقع السارد وهو يكتب أو يشرع في الكتابه] و "لأكثر من سنة " أي منذ أن اختفى
وليد أو بعيد اختفائه بقليل .

فـ"البحث عن وليد مسعود" هو رواية بحث واستقصاء وجمع وتركيب لحياه
إسأل . وهذا البحث يدوم زمنا يفوق السنة يقوم به سارد هو من أصدقاء وليد
المقرّين . فوليد مسعود ، قبيل سفره ، خابر الدكتور جواد " صباح يوم احتفائه "
معلما إياه سفره قائلا : " أريد أن أودّعك ، أسف لأنني أيفظتكَ مبكرا ، ولكن أردت
أن أصمن وجودك في المنزل قبل خروجك إلى الكلية " ولما سأله من عودته أجاب :
"أعود ؟ لا أدري . كالعاده أرجوك أن تهتمّ بما يردني من بريد . أوصيت حادمي فترات
بأن يسلمك رسائلتي . قد أغيب طويلا هذه المرّة" (2) .

وتتّضح يوم الاختفاء بفضل التّقاء وليد بالدكتور طارق وكاظم في "الرطوبة"
في تلك القاعة الكسرة البذئنه التي لا هي بالمحطه نماما ، ولا هي بالمقهى تماما" (3) .
وإذا علمنا أنّ الدكتور طارق وكاظم سافرا في نفس اليوم الذي فرّر فيه وليد
الرحيل وهو يوم الأربعاء (4) .

إنّ احتفاء وليد الفعليّ كان يوم الأربعاء وقد التقى في "الرطوبة" بالدكتور
طارق وصديقه كاظم . ومن تمّ انطلق الدكتور جواد في جمع كلّ المعلومات المتعلّمة
بجوانه . ولا غرو في ذلك فقد كلمه وليد قبل احتمائه بالاهتمام برسائله وبريده .
إن سطره البدايه إذن هي الاختماء المحثي لوليد . وهو كما قلنا أنّما احتفاء فعليّ ، إذ
تقابل هذا الاختماء احفاء سابق يمكن تسميته بالاختماء "بالموّة" . وذلك عندما قرّر
البطل نسبلا اسمه الأسبق "خميس" وتعوّضه بـ"وليد" (5) . فإذا عوّض في احتمائه

(1) حبرا-البحث : ص 364 .

(2) م.ن. ، ص 15-16 .

(3) م.ن. ، ص 18 .

(4) م.ن. ، ص 293-294 .

(5) م.ن. ، ص 100 .

بالقوة اسمه القدم بالاسم الجديد ، وإن احتفى سابقا مذكراً السّاك في كهف بعيد (1) ، وعاد . فإنه في احتفائه الفعلي بقي ذكرى لا عبر . وما البحث عنه إلا رواية لعملية البحث ذاتها . وقد دام بحث الدكتور حواد ومن ورائه الكاتب عن ولد مسعود قرابة السنة والنيّف ، قرّر خلالها الشروع في التحرير . فلم السنوات ورتب الأجزاء ولعله حاول قدر الجهد أن يكون أميناً فترك بعض التفراّت مردها تتّعب الحياة ذاتها وصعوبة المطابقة بين الواقع والخيال والوجه والفقا والحقيقة والقناع .

لم يشأ الرّأوي أن يكون بحثه بحثاً علمياً مدقّقاً حيث يعتمد توارّد الأفعال والأعمال وفق نسقها الطبيعيّ ، بل إنّه حاول أن يمزج بين هذا الواقع ذاته وتلك اللذة التي نستشّقها في الحياة نفسها . ونقصد بها ذلك التعتيم في الرؤى والعموض المستحبّة . فلم يحدّد السنة تحديداً واضحاً ، وإن انزلق بها البحث مرّة واحدة . ولا بدّ للقارئ من أن يكون فطنا حتّى يستشّفها فهي عبر تلافيف الحديث . وقد جاءت على لسان ابراهيم الحاج نوفل الذي يقول وكأته يحاطب وولد صنوم : "أب ربيعة في دماغى وصوتك أحمله في صوتى . وأنا أسأل أسئلة من ذلك النوع الذي نعرف أي رجل يطلب منه ابنه جبزا فيعطيه جبزا ؟ أو يطلب منه سمكة ، فيعطيه أفعى ؟ طلبنا الحبز والسمكة . فأعطونا الحجر والأفعى . وغضبت أنت أحيراً ، رغم كلّ حبّك ورضائتك : أمر ما وقع فكان القشة التي قصمت ظهر الحمل . من حزيران 67 إلى أيلول 70 إلى آذار 71 حين قدّم مرولى دمه الفتى قربانا لعصبتك ، ولا أذكر التواريخ السّابقة ، وما أكثرها ! غضبت وحزبت وما يئست . أم أنّك يئست أبصا ! لن أصدق لن أصدق ، أنّك تلاميذ كسرّاب في البادية ، تعبيرا عن موفقك الأخير لأنني أعرفك جيّداً ، زوبعتك تستمرّ في أدمغة كثيرة لا دماغى وحده" (2) .

لنّ الحمله المفتاح في هذه الممرة هي التي أورد فيها السّارد موقف وليد الأخير ، حين أسي إلا أن بندنر في الصحراء ، ويعيب في المعارضة ، فهو والسّراب - هذا الشيء الذي يتراءى للمرء مع استداد الحرّ فيرى الدّوار بمعالمه وبيوته وأسحاره . وما هو إلا الصحراء القاحلة الضّارة في الجفاف والقحط - سواء بسواء .

(1) جبرا - "البحث" - ص 111 .

(2) م.ن. ص 343 .

وبذلك يبدو وليد مسعود كالمولود المفقود ، والظاهر المؤؤود ظهر ليغيب ، وحاء
ليخفى ، وبلن ليدتر ، وحلّ ليجلّ ، وادفع لينعدم .

لنّ اختفاء وليد كان حدثا فريدا جاء بعد أحداث جسام سابقة زميا له . أهمّها
تلك التي أوردها السّارد في الفقرة السابقة وهي أحداث حزيران 67 حيث مي
العرب بالهريمة أمام دولة الصهاينة فكانت النكسة التي تلتها أحداث أيلول 70
عندما شرع البعض في إبادة الثورة الفلسطينية في الأردن إلى آذار 1971 حيث
استشهد مروان وحيد وليد . وهذا الحدث الأخير كان القدر الذي أدّى بوليد إلى
التّصميم على الفعل . ففعل ما فعل . وقام بما قام به . فاخفى في انتظار ميلاد
جديد . ولعلّ هذا الميلاد اتضح فيما أقدمت عليه وصال شقيقة الدكتور طارق التي
هاجرت إلى بيروت ، ثمّ إلى فلسطين من أجل الانتماء إلى فصائل المقاومة . وفل
رحيلها مكّنت " الوصي " من معين لا يستهان به ووثائق قيّمة سرّية حول وليد . وفي
ذلك مؤسّر ميلاد جديد لبس من الصعب اكتشافه . بل إن الدكتور جواد نفسه صرح
به إذ يعرف : " ما كنت أنصوّر أنّ هناك من يعرف وليد مثلي . ولكنني كنت
محطّئا . أنتِ بعزيبه أكثر متّي وأحس متّي وأعشق متّي " (1) . وقد جاءت هذه
القولة في الصّفحات الأخيرة من " البحث " ممّا يجعل نظره جواد في بحثه تحتل
الحقيقة ونحو الكذب . فالبحث يبقى بحثا مفتوحا لا يستقرّ على رؤيه أحاديه ،
إنّما هي رؤى متعدّدة شأنها في ذلك شأن الحياة في تقلّباتها وتغيّراتها المسرفة . وهو
في ذلك أيضا يلنّزم ما رأيناه إتال دراستنا للرّواية فتعدّد الرّواة هو صورة من صور
الحياة المنعدّدة الوجوه والمرايا ، وهي رؤى يصل حدّ الناقص والبطاق في أن . وعبر
هذا البحث نكشف صورة المجتمع العربيّ عامة والفلسطينيّ خاصّة ، وكلّ السحت عن
وليد مسعود هو بحث عن الفلسطينيّ التائه الذي حلّ محلّ اليهوديّ الضّال . وإذا كان
الرمس الموضوعيّ في البحث هو أوائل السبعينات وبالضبط بعد آذار (مارس) 1971
التّاريخ الذي استشهد فيه مروان فيلّ الاحتماء كان في أقرب الحالات قبل انتهاء
الموسم الدراسيّ ومع قدوم الصّف-ذلك أنّ وليد اتّصل بجواد في الصباح الباكر قبل
خروجه إلى الكلبّة . كما أنّ رحلة كاظم وطسارق إلى السّبي الحار ج ،

(1) جبرا - "البحث" ص 377 .

هي مرتبطة أساساً بالبحث عن الراحه، وبالتالي قبل الاختفاء يكون في أواسط سنه 1971 أو نهايتها (1) . وهذه الفترة هي ثريه على المسنوى العربي والعالمي إذ سبق حرب 1973، وقد سعى الرواة ومن ورائهم الكاتب، إلى تصوير المجتمع في تعامله مع الواقع الفلسطيني . فكل البحث صورته عن واقع الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة أو خارجها ، في حضم التوترات العربية على جميع الأصعدة ...

2 - الزمن النفسي :

لن الزمن النفسي أو الزمن الباطني هو الزمن المرتبط بالشخصيات الروائية وخاصة منها الشخصيات المحورية . فإن كان الزمن الموضوعي هو متابعة تطور الأحداث وفق مقياس معين هو الثواني والدقائق والساعات إلى اليوم ، والفصول والسنوات والقرون ، فلن الزمن النفسي هو الزمن الذي تحس به النفس وتتخيله الحواس وترتطم به الذاكرة . إنه الزمن المسافر عبر دواخل الإنسلي . فكلما عادت النفس إلى كهفها الداخلي خلقت رمها الخاص ترى به الأشياء وتقومها وفق هذا المنظور .

لن الزمن النفسي هو الزمن الذي يتحرر معه الرؤية إذ تنساق مع ما يعمل في داخلها من أهواء وآمال وآلام، ومن ثم فالنفس تصطرع عبر حدود رمية لا مرتبة هي حقب كالنواي ودقائق كالدهور وساعات كالأبدية وأبدية كالحظات الخاطفه. وهذا الزمن الذي لا يقاس بالساعات والدقائق ، ولا بالآيام والدهور، هو زمن التخيل حقاً، لذلك فلن للحلم والذاكرة والمخيلة دورها في تربيته . فلذا البطل يعايش الزمن الموضوعي الواقع والزمن النفسي الدفين، ونوالي السرد والحوار الباطني بمكن الروائي من أن يعبر عن الرمين بصورة تتداخل حيناً، وتنفصل حيناً آخر .

ولن كان الزمن الموضوعي هو زمن محدد ، له طرفان وأصقان بداية سديم وبهايه ينتهي إليها ، فلن الزمن النفسي قد يتسع غاية الاتساع كما قد يضيق عابه الضيق أو يعلق غاية الانغلاق . وذلك دون اعتبار لطول الزمن الموضوعي أو قصره .

(1) من عريب الصدف أن يتفق هذا التاريخ و وفاة الشاعر توفيق صايغ الذي فارق الحياه "يوم الأحد الثالث من كانون الثاني/يناير 1971" انظر - محمود سريح - "توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى" ص 199 .

وجبرا يجد في الزمن متنقسا كبيرا لتصوير الشخصيات في صراعها المرير
من أجل فهم أعمق لواقعها وتحليل ضاف لأسباب التردّي أو المشل الذي يعتورها
والنزعة المأساوية التي تستقطبها .

فكيف ورد هذا الزمن عبر روايات جبرا ؟

"صراخ" :

لنّ "صراخ" هي رواية الماضي بآتم معنى الكلمة . ولنّ كل الزمن الموضوعيّ
هو ليلة من ليالي أمين سماع إثر عودته من عطلة قضاها في الجبل . فلنّ
الزمن النفسي هو الماضي الذي يفرض لونه على الشخصية الساردة . فانطلاقا من
رمن القصّ واعتبارا للحاضر، فلنّ الراوي ومن ورائه الكاتب ، يستلهم الماضي
بأنواعه: من ماض قريب إلى ماض بعيد إلى حاضر مرافق لزمن القصّ إلى مستقبل
اعتبارا لزمن القصّ ولكنه مستقبل حدثيّ مضى وانتهى . ومن هذا المنظور فلنّ
"صراخ" هي رواية الماضي ويكفي أن ننظر في الجدول التّالي لنكتشف سيطرة الماضي
على القصّ :

الفصل	حاضر القص	الماضي	المستقبل
1	ص 5 منطلق القص	ص 7 ذكرى عنايت ص 8 ذكرى مقابلة سلمان شنوب ص 13 الزيارة	ص 9 : التفكير في عنابت الآن
2	ص 19 الآن	ص 19 اللقاء الأول والتعارف	
3	ص 24 الآن	ص 24 ذكرى الأب ص 24 ذكرى عز الدين ياسر	
4	ص 27 في المقهى ص 29 الحوار ص 38 حديث عمر ص 46 عودة إلى رشيد ص 52 الخروج من المقهى	ص 28 تذكر سمية (حلم) ص 33 تمويه سمية ص 36 أبو أمين ص 41 الحوار الباطني "قلت نفسي..." ص 49 ليلة الفيضان ص 52 ذكرى في الغراق الأول	
5		ص 53 هجرة سمية ص 54 ذكرى الحب	
6	ص 57 السنما والناس	ص 58 ضيف عمر السامري ص 59 طلب أسرة آل ياسر ص 60 - قبول الطلب - تذكر فصل حرق غازي باشا	
7	ص 64 حوار مع ناصر الحموي ص 69 الآن	ص 66 نواحي الموت الخمسة وذكرى الطفولة ص 68 ذكرى الخروج مع سمية ذاب صباح بعد اللقاء الأول	ص 61 التفكير في عنابت وركران
8	ص 70 ركوب التاكسي والتوجه إلى قصر عنايت ص 78 ركزان والتلذذ بالحرق	ص 78 فترات من المخطوطات	
9	ص 81 الخروج من الفصر ص 82 الهروب والضحك	ص 82 تاريخ تمثال الزهرة 300 سنة	
10	ص 83 العودة إلى البيت ص 84 السرعة في العودة الساحة - العنبة ص 86 النوم والحلم : سمية زهرة العشاق	ص 83 ذكرى الطفولة وفصة الأب	
11	ص 87 بين الحقيقة والحلم الصرخة ص 89 واقع السنفه والوعي ص 91 الانعجارات والنار الحارفة		ص 95 اكساف الطريق من جديد : البدابة الجديدة

إننا حاولنا في هذا الجدول أن نحدد معالم الرمن النفسي عبر قنواته الثلاث حاضِر القصّ والماضى والمستقبل . ويتضح أنّ للعاصي في هذه الرواية مكانه الكبيرة. فالرواية هي رواية الماضى برمته . فالراوي يقصّ قصته بنفسه . وبالتالي فإنّ الحوار الباطني يكشف لنا عن دواخل البطل، فإذا هو ينساق عبر الذكرى . فتحمله عبر أحداث سابقة عايشها وأحداث لاحقة تصوّرها له المحيلة . وقد وردت هذه الأحداث السابقة مصوّرة عبر الذاكرة التي يعطبها جبرا مكانتها الكبرى . أمّا الأحداث اللاحقة فقد كشفنا ثلاثة أحداث أو مقامات ورد الأول في الفصل الأول حيث يقول الراوي : "... وقلت إنّ عنايت يأسر الآن جالسة ولا شكّ في مكتبتها تفرز الرسائل والأوراق والوثائق العائليّة والمذكرات القديمة التي اصفرت صفحاتها وحال خبرها . وعند وصولي ستدسّ يدها النحيلة الباردة في يدي مصافحة ثمّ تقدّم لي ما تسميه هيكلًا من الاقتراحات الجديدة ، وتطلب إليّ أن "أدرسها" ليوم أو يومين . فقد كلن لها إيمان مضحك بصواب حكمي على الأمور . وكلّما دقّت ساعتها القديمة الثانية عشرة (وكان من دأب الدقيقتين الأخيرتين أن تتلکّا فأكلد أضحك لو لا تمسك عنايت هامم بالتلقّب الشديّد) . تقول على طريقتها المألوفة إنّ النهار قد انقضى وحلّ وقت الراحة ، أليس كذلك أستاذ أمين ؟..." (1) .

ففي هذه الفقرة ينبري الراوي بتحليل حدث لفائه مع عنايت هامم ، وقد نعيّب عنها مدّة عطلته التي قضاها في الحبل . - فهي ستكون في المكتبة وفق ما عهدنا عليه، وهي ستقدّم له برنامج عمل جديد ترجوه النظر فيه ونقدّه لما يتميّز به البطل من سعة اطلاع وعمق معرفة .

إنّ هذا الحدث أو تصوّره لن يحدث . ذلك أنّ البطل يذهب إلى القصر لكنّه يعجب لوجود ركران بقول : "وفي المكتبة رأيت ركران لابسة ثوبا أسود واقفه قرب أكوام من الأوراق وفي يدها كتاب أصفر نظهر أنّها كانت تقرأ فيه، وللحال أدركت أنّ تلك الأوراق ما هي إلاّ المخطوطات التي فصببت الأشهر الأخيرة في دراسنها ومحبيصها. فدهشت لرؤية ركران في ذلك الوضوع ..." (2) . إنّ تصوّر الحدث ونحليله

(1) حبرا - "صراخ" ص 9 .

(2) م، ن، ص 70 .

يمكن من فهم نفسيّة النطل وكذلك-يزيح اللثام عن شخصية عنايت . أمّا اكتشاف شخصيّة ركرلن، فنستشفّه من تخيل أمين لعنايت وركران وهما في المكتبة في مجال آخر . يقول : "... وبعد أن تذكرت قصّة غازي باسا ، تصوّرت عنايت وركران رابعتين في المكتبة أمام كومة جديدة من الرسائل والمخطوطات وتساءلت ترى أيّ أصوات تتجاوب في ذهن تينك العانستين مع أحداث أسلافهما الجمهورية المفعمة بنشاط العضل والحسّ ؟" (1) . ويستدرك الرّاي لكي يكشف دواخل الشخصيتين .

لنّ تصوّر الأحداث اللاحقة. نلحظه المحدث في رواية "صراخ" بل إنّها تكاد تنعدم، ولعلّ بروزها في آخر جملة من الرواية يدلّ على انفتاح البطل على المستقبل باعتباره الطريق المنبسط أمامه، وقد خلا من سميّة من ناحية وهي تمثّل ماضيه الاجتماعيّ ، وركرلن التي ترمز إلى كسر كلّ قيود الماضي من ناحية أخرى .

لنّ هذه النهاية المنفتحة على المستقبل وضح الرّاي ، ومن ورائه الكاتب عبر الحلم (2) حيث مزج الرّاي بين الحلم والواقع .

لنّ الأحداث اللاحقة الواردة في الرواية هي أحداث قليلة ، وعلى العكس من ذلك فإنّ الأحداث السابقة أو الإضاءات المنبثقة من الماضي قريبه وبعيده هي أسّ هذا العمل الروائيّ وقطباها هما :

أولاً : قصّة حب أمين لسمية من ناحية بدءاً من التعارف الأوّل بالحرش خارج المدينة (3) إلى هروبها ليلة الفيضان (4) ، إلى طردها من البيت الزوجية (5) .

ثانياً : كتابة تاريخ آل ياسر ومبدؤه تذكره لعنايت هائم (6) وطلبها منه كتابة التاريخ الخاص بالأسرة الكرمة (7) إلى حرق المخطوطات وتفجير القصر (8) .

(1) حبرا - "صراخ" ص 61 .

(2) م. ن. ، ص 86 .

(3) م. ن. ، ص 19 .

(4) م. ن. ، ص 52 .

(5) م. ن. ، ص 89 .

(6) م. ن. ، ص 7 .

(7) م. ن. ، ص 59 .

(8) م. ن. ، ص 78 .

أما الحاضر في هذه الرواية فهو زمن زئبقى ، فالحاضر نقطة من المستقبل تؤول إلى الحاضر لكي تمضى بسرعة فتمسى في رحاب الماضي . ومن ثمّ فهو الزمن المتحوّل الذي لا يستقرّ، وهو في النصّ زمن القصّ ذاته ، وحضوره يوارى قوة الماضي فهو وحدود الزمن الموضوعي ونعني به الليلة الفاصلة بين سابق : عطلة أمين ولاحق ، النظر إلى الطريق الجديد . وهذا الحاضر يكتنفه صرب من الغموض والتعتيم . هو علاءة من خاصّيات الزمن النفسيّ عموماً . إنّ الزمن الموضوعيّ بقدر ما هو جليّ واضح وبالإمكان تحسّسه وكشفه وإبراره ، فإنّ الزمن النفسيّ يكشف عن دواخل النفوس ، لكّته في أن يقدح النار الوضّاء لينطفئ بسرعة ، حتّى تترك العين منبهرة ترى ولا ترى . والأذن تسمع ولا تسمع . لذلك فإنّ الزمن الممّوء - الزمن المعتمّ الزمن الذي يصعب في الحقيقة ، فصله عن بعضه بعضاً . فهذا الزمن هو الذي به تجلّى الشخصية، ويكون لموارها الداخلي المجال الواسع الذي به تفتضح وعن طريقه تفهم وبه تنكشف . ونحن نقرّ أنّ هذا الزمن يستعمله القاصّ لكي يمكن القارئ من الولوج عبر تلافيف النفسيات المعقّدة ، وهو من التقنيات الثريّة ، إذا أجاد الكاتب استعمالها تمكّن من تصوير الشخصيات تصويراً مقنعاً. ذلك أنّ هذه الشخصيات تسعى دائماً-رغم ورقبتها-أن تحاكي الحياة في تطوّرها وتغيّرها المسرف.

الغرف الأخرى:

إنّ الزمن النفسيّ في رواية جبرا الأولى مرتركز على الماضي . فأمين سماع في حاضره الإشكالي يجد في الزمن الماضي نسقه . فالرواية رواية الماضي الذي يستدعي الكوص على الأعقاب وتغيير الوجهة . ومن ثمّ فإنّ البطل يقف في نهاية الرواية أمام الطريق متطلّعا إلى حياة جديدة . أما في رواية "الغرف الأخرى" فإنّ الزمن النفسيّ يكتسي صبغة خرافية أسطوريّة فمنذ المنطلق يضعنا الكاتب أمام قصّة الأميرة حيث بصوّر لنا حواء خرافيا هو جوّ "ألف ليلة وليلة" ومناخ "الغرف الأخرى" وهي عرف متداخلة ترمز إلى متاهة المنيوتور (1) .

Minos-Minotaure- in Dictionnaire de la Mythologie - Michael Grant (1)
Et John Hazel trad Française de Etienne Leyris - Ed : Seghers
Marabout 1975 - pp. 250-252

وهذا الزّمن الحرافيّ يجعل الزّمن النّفسيّ يخضع لتراتبية الحرافة حيث يعمّ في هذا المقام المستقبل والحاضر زمن الحكى ، فمضد البداية ينعدم التذكّر وتشلّ الذاكرة ، ويردهر النسيان . يتساءل البطل متعجباً : "لا يمكن للمرء أن يكون بمثل هذا النسيان . مستحيل" (1) .

لنّ بطل "الغرف الأخرى" وهو ينطلق في رحلته الليلية ينكشف تأرّمه تدريجيّاً ذلك أنّ الرحلة هي ، في الحقيقة ، رحلة إلى داخل البطل لا خارجه ، فالبطل يفتضح في آخر الرواية . يقول عليوي صديق البطل "... لا أدرى ما بك إلا إذا كنت منذ الآن قد بدأت تضيع في صفحات كتابك القادم" (2) .

لنّ هذه الجملة تجعل الكتاب كلّ - كتاب الغرف - هو حلم من أحلام البطل ، فهو حياة داخلية موارية لحياة البطل الحقيقية فإن كل كتاب "المعلوم والمجهول" الذي ألفه البطل وسيوقعه في حفل مشهود ، فإنّ "الغرف الأخرى" هو الرحلة الداخلية لصاحب كتاب "المعلوم والمجهول" وهو يتصوّر رحلته إلى الحفل فإذا بهذه الرحلة الليلية تجعله يكشف عمّا في هذه النفس من تناقضات وتفاعلات بل إنها تجعله يكشف عجز الإنسان أمام الحياة ، أمام القدر ، أمام نفسه ذاتها . ولنّ بدت الرواية تسير وفق نسق تطوّريّ وتتصاعد أحداثها تدريجيّاً ، فإنّ النسيان جعل النظر إلى الماضي السحيق أمراً غير مأمون العواقب . فالإنسان ابن لحظته يعيش زمنه الحاضر والمحاصر القريب لا غير . ففي هذه الرواية يمكّن البطل مشدوداً إلى حاضره رعم حبه ووليه الكبيرين للارتقاء في أحضان الماضي بعترف الراوي : "تمنيت لو أنّ رأسي ينفلق ، لو أنّه يسبق عن إنسان آخر لا علم لي به ، يرقى إلى مستوى ذلك الشطط ويخرج بي من ورطة ما بعد العشاء تلك . وأنا الذي سويت اسمي ونسيت ما فيّ كلّ . شعرت أنّي نزلت إلى القاع من ذاكرتي المنقوبة أُلهم منها أيّ بقايا عصيت على التقوى فلم تتسرّب" (3) .

لنّ ارتباط البطل بحاضر القصّ جعل الرجوع إلى الوراء أو "الاسترجاع" من الأمور المستعصية ، لذلك فإنّ الماضي لا يذكر إلا نادراً . فالبطل وهو يقرأ الرّسالة

(1) جبرا : "الغرف الأخرى" ، ص 10 .

(2) م. ن. ، ص 162 .

(3) م. ن. ، ص 109 .

يلاحظ : "تواقيع متوالية ومتداخلة وباقلام متباينة ، فيها الأزرق والأسود والاحمر
دكرتني "المضابط" التي كان يقدمها المختير في الأرمسة الخالية إلى المسؤولين حين
يريدون البرهـن على أنّ مئـات الرجال مع عائلاتهم يؤيدونهم في مطالبهم
العـادلة" (1)، إنّ هذه الذكرى هي ذكرى خارجية مرتبطة بحاسة النظر . فهي إنّ
ذكرى مـنية على التشابه لا ذكرى شخصية مرتبطة بحياة البطل وسيرته .

ولعلّ الذكرى الوحيدة التي يمكن أن تعتبر "استرجاعاً" بالمعنى العميق للكلمة
هي عند حديث البطل في حفل الشرف الذي أقامه عليوي صاحب الأزرار له . ففي
هذا المقام تحدث البطل عن طفولته ، وعن انتحار صديقه القديم (2) بعد أنّ قدّم كلّ
ذلك بشعر للمتنبّي فيه توضيح لنفسية الإنسان الميال إلى الشرّ بسليقته .

إنّ البطل يجرد من صديقه المنتحر صنوا له ، لكي يناقشه . فانتحار الصديق
هو تجربة يخزنها البطل ، ويشعر أنّه كان بالإمكان أن يكون مكانه . إلا أنّ البطل
تراجع ولم يُقدم واعتبر ذلك حظوة : "أشعر أنّي كنت محظوظاً بل سعيداً ، في
العودة إلى السّاحل الصّاحب بالندالات والجرائم . لماذا ؟ لكي أجابها بإرادتي لكي
أجابهـا ورأسـي مرفوع وعيناي مفتوحتان ، متشبّتا برؤيتي التي لن ترزعني عنها
الرياح العاتيات" (3) .

إنّ البطل في هذه اللحظات ينضح بالتجربة الماضية وهي تجربة جهاد مرير ،
تجربة مأساة الإنسان في هذا الكون المليء بالشّور . إلا أنّ هذا الاسترجاع هو
استرجاع أنّي إذ يعتمد البطل على الربط مع الحاضر المرير، فيخاطب الحاضرين قائلاً :
"ماذا حقّقتم أنتم في هذه الليالي الدّامية التي يضحّ هواؤها بالصّراح والعويل سوى
أن تسخّوا الأدلن بأصابعكم بين الحين والحين . وتهيئوا لأنفسكم وليمة قد تكون
الآخيرة، وأنتم لا تعلمون ؟ اسمحوا لي أن أكرّر آتيها السيّدات والسّادة وراء بانكم
الكبير نتراكم الجنت وإذا لم تداركوا الأمر قريباً فإنّها ستُنشر أمامكم ، هنا ، على

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 75 .

(2) يحيلنا هذا الحديث إلى شخصية الشاعر توفيق الصايغ الذي حاول الانتحار
مراراً عديدة ، انظر: جبرا - "البار والجوهر" ، ص ص 99 - 100 .

(3) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 113 .

الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات ..."(1) .

لنّ الذاكرة لا تفعل فعلها الكبير في رواية "الغرف الأخرى" على عكس الرواية الأولى ، ففي رواية "صراخ" كانت الذاكرة هي أسّ العمل الروائي في حين أنّ "الغرف الأخرى" تعتمد أساسا الحاضر والمستقبل القريب عمادا يرتكز عليه الفنّ الروائي . فالبطل يعيش لحظته ، يعيش ليلته الذهنيّة . فلذا هي الروبعة تلو الروبعة والانتفاضة تلو الأخرى . فالغرف هي سلسلة لحظات حرجة يعيشها البطل آنيا وكلّما اساق فيها إلى الماضي ذلك أنّ هذه الذات قد فقدت مقوماتها وأمست جسما خاويا وجسدا ، بلا روح . وهذا يفسّر واقع الشعب الفلسطينيّ الذي بات يؤمن بيومه فقط أمّا غده فهو علامة استفهام دائمة المحضور .

وقد يبدو للدارس في هذا المضمار أنّ هذه الرواية هي تصوير لحالة الفراغ والقلق والسأم والضجر التي يعيشها الفرد العربي عامّة والمواطن الفلسطينيّ خاصة بل قد يرى فيها البعض استمّاء الفعل وقتلا للإرادة وإبادة للقوّة الذاتيّة . إلّا أنّنا عبر تحليلنا القدام نرى فيها بناء جديدا لهذا الإنسان ، فإنّ عمّت الذات شوائبها وإنّ انحرفت أجزاؤها وتمتّنت أسلاؤها ، فإنّها تسعى عبر هذا العمل إلى بناء حديد . فالرواية وإن صوّرت الانخرام وإن عكست التناقضات فإنّها تحمل في نسيجها بناء جديدا هو هذه الرواية-التي يسعى البطل إلى حياكة خطوطها وحكاية أحداثها عن طريق تصوير ذهن في صراعه المرير مع نلافيفه . إنّها ، كما قلنا في بداية التحليل، بناء جديد على أنقاض الذات التي انشطرت وتفتّتت ، إنّ البناء المنطلق من واقع مرير بعد فهمه ودرسه . ولعلّ الصورة التي تنطبع عند الدارس حالما يبهي المرأة أنّ هذه الرواية - رواية الغرف - تعتمد في أساسها الرمن السمّي ، فهي رواية تخرج عن المألوف بهذه الصفة فهي نركّز على هذا الرمن الذي يجد في الأسطورة والحرافة مدلوله ، وبه تفسّر الأجزاء وتحدّد الملامح . لنّ فطرب الرحن في هذه الرواية هو هذا-الرمن-النفسيّ الطاغبي وهو رمن سطق بالحاضر والمستقبل القريب أيّ إنّ الرمن الآنيّ للنفس وهي تتماعل مع واقعها . فطورا تحد هذه السدات

(1) حبرا "الغرف الأخرى" ص 113 - 114 .

حربتها في الانجراف إلى القوفعه (1) وتارة تنغمس في الواقع المرير لتعايشه وتموت فيه (2) وأحيانا أخرى ترى ذاتا منشطرة . فهي هنا وهناك وهناك أيضا وفي آن واحد (3) . إنه الزمن المتحرك - الزمن الذي لا يستقر على الحال ومثله هي النفس التي يتأجج أوارها ويحترق داخلها ، فلذا هي سحت واستقراء وإجهاد ومجاهدة .

لئن الزمن النفسي في "العرف" هو الزمن الطافي وإن كان البطل قد رحل عبر ليلة ليستقر في الأخير مع رفيقه العليوي فلن هذا الصديق تجلّى له عبر رحلة الليل في ثوب شخصية طريفة هو العليوي ذاته صاحب الأزرار ، وهنا يكمن التوافق بين الواقع كواقع ، والحلم كحقيقة تذكر فلا تنكر . وإن كان البطل يقصّ علينا قصته فإنها تلك القصة التي تروي قصة قصته . ومن ثمّ كان التلاعب بهذا الزمن بين ماضٍ منعدم وحاضر دائم . وبين هذا الماضي المفقود والحاضر المنشود سعت النفس إلى إدراك ذاتها متبعة في ذلك طريق التجربة الحية لا التجربة المستندة إلى الذاكرة. وهنا المفارقة بين "صراخ" من ناحية و "الغرف الأخرى" من ناحية ثانية.

السّفينة

لئن الزمن الموضوعي في رواية "السّفينة" كما توصلنا إليه في تحليلنا يمتدّ عبر أيام ستة مبدؤها أوائل حزيران سنة 1962 أو 1963 ونهايتها صبيحة يوم السبت ولهذا الزمن الموضوعي أكثر من معنى وأكثر من رمز . ولئن لم يبلغ هذا الزمن الأسبوع ، فلن الزمن النفسي يغطي حقبة تاريخية متسعة ، بل لعلّها تعود إلى جذور الإنسان في هذا الكون ، ولا أدلّ على ذلك من الرّمز الذي نستشقه من الرّمز الموضوعي ذاته ، والذي يشير مباشرة إلى خلق الكون وإبداع عالم الكائنات .

ولعلّ الملاحظة الأولى التي تنبأ لدارس هذا الأثر ، هو التصوير المكثف للماضي ، فتكاد رواية "السّفينة" تكون صورة لماضي الشخصية المحورية فكلمًا . انسأقت هذه الشخصية في حديثها الداخلي ، هربت من واقعها إلى الماضي بنوعيه

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ص 18 .

(2) - م. ن. ص 78 .

(3) م. ن. ص 121 .

البعيد السحيق والقريب المعيش . وقد جاءت هذه الارتدادات وفق مخطط معين . فالمنطلق كل هروب عصام سلمان من بلده في سبيل رحلة للترويج عن النفس بحنا عن نسيان لماضيه وواقعه . ويجد سبيله في السفينة التي تشق العباب متنقلة من مرفأ إلى آخر، نازكة للمسافرين الزمن المطلوب من أجل استراحة على الضفاف الجميلة . إلا أن ما يقع لعصام هو عكس مسعاه . فإذا هو هارب من واقعه ليقع فيه وبطريقة أشنع ، فقد شاءت الصدفة أن تتبعه لى كظله . فلن أراد الهرب منها ، فلتها تبعته بمحض الصدفة . وكانت مرفوقة بزوجها على نفس السفينة ، ومن تم فلن الحياة التي أراد عصام أن يوليها ظهره من أجل تجربة جديدة كل الجدة تنقلب رأسا على عقب . وتمسى حياته الجديدة إغلة للمأساة التي طالما خشي الوقوع فيها . يعترف البطل منذ البداية: "ما كنت لأعرف أن (أكلا لا أستطيع أن أقولها) إن لى نفسها لى المسكينة ، لى الباكية بعض الليالي ، الغلرة بأهلها من أجلي الضاحكة الراكضة على عيني ، لى ستكون أيضا هنا في هذه السفينة حمولتها عشرة آلاف طن يونانية تباعى الآق بمدخنتين كبيرتين وهي تحوك شبكتها ، ثم تنفضها بين بيروت والاسكندرية وراكليون وبيربوس وبابولي وجنوي ومرسيليا ..."(1) .

إن البطل في هذه الفقرة التي وردت في البداية ينساق مع ماضيه ، وهو يحاور نفسه فإذا هو ينتقل بين كلمات رموز ، كلمات دالة على حقب رمنية ماضية لا يحددها بالضبط ، وإنما يثيرها همّه في ذلك قدح تلك الجذوة التي تصبى داخل الإنسان إضاءة مدهشة ثم يعمه الظلام بعد ذلك . فلمى المسكينة / الباكية / الغلرة / الضاحكة / الراكضة تحمل أوصافا تدلّ على مراحل رمنية أنارت في البطل حساسيته المفرطة وتثير بدورها في الفارئ تساؤلات عدّة تفيض عن المعلوم لتكسح الماطق المظلمة . ولعلّ هذا ما حدا بالكاتب إلى القول والاعتراف : "في الطاهر أصنع للرواية هيكلًا رمنيًا محدّدًا ، قد يكون ليلة واحدة في "صراخ في ليل طويل" أو سنة واحدة في "صيّادون في سارع ضيق" وفي "السفينة" جعلته أسبوعًا واحدًا أمّا في "البحث عن وليد مسعود" فتجرات وجعلته خمسين سنة (نصف قرن) .

(1) حبرا - السفينة - ص 9 .

لكن هذا يظلّ مجرد هيكل ظاهر ، المهمّ كيف تتنامى الأحداث وتتواشع ضمن هذا الهيكل وتوحى أنّها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة وإنّما في الوقت نفسه ببب الزمن كله فأنت لست ابن هذه اللحظة فقط أو هذا اليوم أو هذه السنّة ، وإنّما ابن الخمسين سنة أو في الواقع ابن العشرين دهرًا التي عاشتها أمّتك" (1) .

لنّ الزمن النّفسيّ في رواية "السّفينة" يرتكز أساسا على ماضي الشخصية المحوريّة والشخصيات المساعدة والمناهضة ، فقد مكّنت الذاكرة البطل من الرّجوع إلى الوراء وإثارة تلك اللحظات العابقة بالحرارة في علاقاته مع الآخرين ، وخاصة مع لى يقول : "كان القمر قد غاب فاسودّ امتداد اليمّ حولنا تحت بريق النجوم الكبار المترامّة ، وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في ضرب وتير مسموع ، وفي وسط الحقد العامر أمامي انقذفت لى ، لابسة عارية لا أعلم . فهي في ثيابها ، ولكّني أرى كلّ جارحة في جسمها ، فالشفتان الريانتان المعطرتان بالروح والثديان المنطلقان من القميص - إتّها هنا . أمام عيني ، وراء عيني ، على بعد متّى ، بين يدي . ونحن في سيّارني ، منطلقان مع الليل إلى خارج بغداد ويدها كالجنزير تغلّني تلتفّ حول عنقي تهبط إلى فمي تتغلغل في قميصي ... " (2) . لنّ البطل ينساق وهو أمام البحر في تخیلاته وذكرياته المريرة . فإذا هو يحكي تجربته الدفينة ويصف مراحل هذه التجربة منطلقا من حركية البحر ذاته . ففي الليل والقمر طالع تتأجّج العواطف فتتير فيه الذّكري فينسب وبعه معها فيختزل المسافات ويحكي الساعات في لحظة خاطفة . إتّه اللاوعي يظهر فجأة ليختفي بعد ذلك مخلّفا واقعه المتركي ، وبين هذا المدّ العاطفي وجزره تتوافد المواقف المختلفة ، ليعيشها البطل ، بل لنّ هذه الارتدادات تأتي إتّان الحوار مع الآخر وخاصة مع لى ذاتها . فبعيد عبارة واحدة ينطلق البطل في تصوّر الماضي مخلّفا. القارئ أو السامع متابعا الحدث بتؤدة وبطء : فعندما امرد البطل مع لى وخرجا معا إلى شوارع نابولي ابررى سبل الماضي في التدقّق فكلّ الحوار مرّكرا على ضرب من العناب المسدل ، ولمّا يعلّق عصام على أفعال لى موصّحا أنّها من "التأويلات الغيبية" يوقف السارد هذا المشهد لبحملنا مع مخبلة

(1) جبرا - "ينابيع الرّؤيا" - ص ص 66 - 67 .

(2) جبرا - "السّفينة" - ص 15 .

البطل / الراوي : "كل وجه لى يدكرني بوجه أمي أيام ، كنت طفلا . أمي بموطنها التي توطر وجهها بالسواد ، فيبرر جمال قسماتها التي لم أنسها قط ، حتى بعد أن عانت فيها العضون ، وجه أسمر ... " (1) . وطيلة ثلاث صفحات يعترف عصام بعديد التفاصيل أهمها : حادثة عائلية تمتلّت في مقتل جواد الحمادي عمّ لى في بغداد من أجل الأرض والقاتل ليس إلا والد عصام . وقد هرب إلى إيرلن ليعود خفية وليرحل من جديد دون عودة حتى أمسى بطلا خرافيا اسطوريا . ويعود البطل إلى الربط من جديد بين الأمّ ولى : "لى أيضا على طريقها كانت سليلة غضبان بن خيّن لعلّ ذلك سرّ الشّبه بينها وبين أمي ، بل السرّ في انجذابي إليها أوّل مرّة وقعت عليها عيني في إحدى تلك الحفلات الصاخبة الشهيرة التي يقيمها سنويّا طلبة فنون تشلسي في "البرت هول" حيث يختلط آلاف الشاربين والراقصين من الطلاب ... " (2) . وهنا أيضا انفتاح على ارتداد زمنيّ آخر هو مرحلة الدراسة بالكلترة وكيميّة اللّقاء بين عصام سلمان ولى ابنة كاظم الحمادي أخي جواد (3) . وإثر هذا الانفتاح يعود بنا السارد إلى الحوار ، فيورد من جديد كلمات لى : " تأويلاتي الغيبية ؟ " قالت لى " هذا الذي فعلته بنفسى " (4) .

لنّ العودة إلى الماضي واستجلاء حفاياه هي ركيزة النسيج الروائي في "السفينة" . ولنّ كل البطل يجد في هذا الارتداد الزمنيّ منبعا حيا لإحياء الذاكرة فلنّ بقية الأنطال يعيشون بدورهم ماضيهم الخاص . ولعلّ أروع مثل على ذلك وديع عسّاف الذي بتوقع الماضي لديه أعطى صورة تامة عن رفيقه فائز عطاء-الله بدءا من طمولنه حتى استشهاده (5) . وقد جاءت هذه الارتدادات مرتبطة بذكرى البرانيل وعند عبور مضيق الكورينت ، فكلّن هذه القصّة مضمّنة عبر قصّة وديع نفسه أو هي حقبة من تاريخه الماضي الوضيء .

(1) جبرا "السفينة" - ص 168 .

(2) م. ن. ص 171 .

(3) م. ن. ص 172 .

(4) م. ن. ص 173 .

(5) م. ن. ص ص 52 - 75 .

إلى الارتداد الرمزي يخول للبطل وللآخرين افتتاحا على الزمن الماضي .
فتمسى الرواية رواية للماضي . إلى الزمن النفسي في رواية "السفينة" جاء مرتكرا
أساسا على هذا الارتداد الرمزي إلى الماضي، فيسعى البطل إلى استكناه خوافيه
محاولا قدر المستطاع أن يترك القارئ يلح حقيقة الرواية مندمجا مع ذات البطل
نفسه . فإذا هو يعرفه من الداخل . وبتم ذلك لا بالرجوع إلى الماضي فقط وإنما
يصحبه أيضا عبر نظرة إلى المستقبل وإلى بدت محتشمة فما من شخصية إلا لها مع
آمالها ، آمالها . وهذه الآمال وردت خواطر تنتاب الشخصية فيعبر عنها بحواره
الداخلي ، فتأتي كالاقرار ومنذ البداية تعرف هذا المستقبل من خلال مراحل الرحلة
نفسها . يقول البطل السارد : "لن ستكون أيضا في هذه السفينة ، حملتها عشرة
ألف طن يونانية تباهي الأفق بمدخنتين كبيرتين وهي تحوك شبكتها ثم تنفضها بين
بيروت والاسكندرية واراكليون وبيريوس ونابولي وجنوى ومرسيليا ، لعبة
خطرة" (1) إلى هذا التحديد هو تحديد لمسار الرحلة ، ولكنه أيضا مسار للأبطال، إلا
أن الرحلة ، أو على الأصح ، قصة الرحلة ستتوقف في نابولي . أما اللعبة الخطرة
فهي إشارة جلية إلى هروب يؤول إلى عود ورجوع وانكفاء . فكان القدر أبى إلا أن
تكون رحلة دائرية فعصام صارت عودته لا محيد له عنها . أما وديع فإنه كان يعلم :
"في نابولي سنأخذ النساء بالجملة ، ولن أكتب ولو كلمة واحدة لأن الكلمات تربل حدة
انطلاقي" (2) . لكنه يحد نفسه مكتلا فيمسي هذا التوهج المستقبلي مجرد حلم يراود
إبان الرحلة وأثناءها لا غير . فلقد لحقت به "مها" فكان التوارن الذي يبحث عنه
ولعله يفكر بإنجاز حلمه الكبير والعودة إلى الأرض والإنجاب في معانيه المتعددة (3).

إلى الزمن النفسي في رواية "السفينة" هو بالأساس عودة إلى الماضي وإلى
جاءت بعض المقاطع التي تدل على إيماءات إلى المستقبل فهي في العادة ، قصيرة
وهي تصور في الغالب الأعم ، أهم الآمال التي تحدد هذه الشخصيات . ومما يؤكد
ذلك أن الرواة ، ومن ورائهم الكاتب ، يعطون للمذكرات واليوميات دورها في هذا

(1) جبرا "السفينة" ص 9 .

(2) م.ن. ص 23 .

(3) م.ن. ص 89 .

العالم الروائي . ففالع بترك بعد انتحاره إضبارة فيها كتابات كتيرة من مذكرات ورسائل محا تواريفها (1) ، فلذا هي كتابة عن ماض مطلق فيه من الرؤى والأفكار الكثير . وهذه الكتابة تذكرنا حتما بما سنراه عند وليد مسعود الذي ترك لما شريطا مسجلا بلسانه وصوته ، وعلى ضوئه تتضح صورة الرجل الذي غاب عمدا من أجل إصرار على بقاء أمثل هو الخلود بعينه ، تصويرا للذات الفلسطينية الساعية إلى تأصيل كيانها وفرض بقائها ...

لنّ الزمن النفسى فى رواية "السّفينة" هو زمن ماض بالأساس ، وهو زمن قاهر . فالأبطال يعانون هذا الزمن ويسعون إلى الهروب منه بحثا عن مخارج سلبية فى الغالب ، إلا أنّ هذه الحلول تؤتّى بهم إلى نفس المطلق أيّ إنتها تطوّر بهم إلى عود على بدء . فالهروب تتبعه العودة ، والبحث عن السكينة والراحة فى السفر ينتهى بهم إلى أمواج المشاكل من جديد، وطلب الهدوء فى البحر يوازيه نزول باليابسة . لنّ هذا الزمن هو زمن انسداد الآفاق وانفتاح المآسى . فلنّ سعى الأبطال إلى حلول وهميّة ، فلنّ كانت بالنسبة إليهم بمثابة الرجوع إلى النبع . ولعلّ الكاتب كلن يسعى من وراء ذلك إلى إيجاد توازن بين الأزمنة . يقول جبرا : "لنّ الذي على المبدع أن يحقّقه هو لقاء الأزمنة فى توارر خاصّ ... قد تبدو المستقبلية للبعض مجرد انتفاضة على الماضي ورفضه ، فى حين أنّ الذي يحقّق المستقبل هو ذاك الذي استوعب الماضى ، وأدرك ما نحقق فيه وما لم يتحقّق ... لقاء الأزمنة فى توازن خاصّ هو سمة التجديد الحقيقية" (2) .

لنّ الزمن النفسى فى رواية "السّفينة" هو زمن ارتدادى فى الأغلب، فهو ماض منلبس بصاحبه ولنّ سعى البطل إلى الانسلاخ منه والارتقاء فى المجهول، إلا أنّ هذا الماضى يبدو له فى ثوب أقوى وأشدّ وأمتن. ولنّ كانت "السّفينة" على هذه الشالكة فهي تكاد تعدّ امتدادا لرواية "صراخ"، حيث كلن الماضى هو المسيطر، فرغم أنّه "رمن مؤؤود" إلا أنّه الزمن الناض دائما، القائم دائما، ولنّ بدا أمين سماع تائرا على هذا الماضى، فلنّ "عصام سلمان" - ولنّ ثار بدوره على هذا الماضى - إلا أنّه لم ينسفه نسما

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 215 - 225 .

(2) جبرا - "ينابيع الرؤيا" - ص 79 .

وإنما عاد إليه طائعا صاغرا. فكأنه الكافر المشتاق . أمّا في "الغرف الأخرى" فلنّ الماضي انحلّ واندثر ليترك للحاضر القريب والمستقبل دورهما الفعّال في الإنسـان . وأمسى الغد هو المأمول ، إلّا أنّ البطل سرعان ما يعود بدوره إلى الواقع . فإذا الرحلة بدورها عود على بدء . فكلّ ما تمّ هو من نسيج الأحلام . وهي أحلام نفس تواقّة إلى المعرفة، فإذا هي تحترق جرّاءها وتكتوي بنارها الوهاجة . وكذلك في "السّفينة" فلنّ البطل ، وإن هرب من واقعه ، إلّا أنّ هذا الواقع تجسّد له حيّا نابضا في شخصيّة محبوبته لى الّتي سايّرتة عبر رحلته فإذا هو هارب من النّار إلى النّار وملتجئ من القدر إلى القدر . وعبر هذه الرحلة تنكشف الدّواخل وتتحدّد الملامح لكن كيف كان الزّمن النفسيّ في رواية "البحث" ؟ .

البحث عن وليد مسعود :

لنّ الزّمن النفسيّ في رواية "السّفينة" هو بالأساس ارتداد إلى الماضي . فالبطل يهرب من واقعه لكي يعود إليه بعد رحلة دامت أسبوعا إلّا أنّ الرحلة كرواية فاقت هذا الزّمن المحدود لتعمّ أزمنة أخرى هي أزمنة نفسيّة . وقد سلّط الرواة على الماضي أضواء عديدة عبرها اتّضحت ملامح الماضي بكوا بيسه وأحلامه . كما كن لهذا الزّمن لواحق جاءت في صورة إيضاءات أو إشارات قصيرة هي في الأصل بعض الأحلام الّتي تراود الأبطال سرعان ما يعمّها الواقع فينفّسها كما نفّس الهروب . فإذا هو عود على بدء .

أمّا رواية "البحث" فلنّ زمنها الموضوعيّ ، كما حدّدنا سابقا ، يقارب السنة والتّيف . إلّا أنّ هذا الزّمن بعمّ زمن نفسيّ هو أشمل وأكبر . فهو قد يصوّر نصف قرن من حياة أمة ، بل إنّه قد يعمّ الدهر كله ، إذ يصوّر الذات الإنسانيّة يقول حبرا : "وليد مسعود بالنسبة لي يصوّر الفلسطينيّ ويصوّر القضيّة الفلسطينيّة ولكنّه يصوّر أيضا القضيّة العربيّة ، ولكّتي أريد أوّلا أن يكون وليد مسعود إنسانا عربيّا ، إنسانا عاش هذه الفترة . لذلك وحدّنتي فيما بعد أهنّم بالمضيّة الرّمنيّة الّتي أصبحت قضيّة صعبة . لأنّه في حين يلتزم الفّنل بفترة زمنيّة معيّنة حتّى يحصل الحدث وحتّى يحصل اتّجاه الشخصيّة وجدّنتي أنتشر عبر خمسين سنة من الزّمن وهذا شيء خطر على الكاتب لكّتي قبلت التّحدي بيني وبين نفسي ، وحاولت أن

أصوّر هؤلاء الأشخاص عبر خمسين سنة من الزمن العربي" (1) .
لنّ رواية "البحث" تسعى عبر نسيجها إلى رسم الماضي ، وقد حسّد وليد الحلفيّة الأساسيّة لهذا الأمر . فهو البطل المحاصر / المتواري ، الموجود / المفقود . وتمكّن بفضل حضوره وعيانه أن يكون مرآة تنعكس عليها الرّؤى وتحدّد الملامح على تقابلها وتخالفها . وأبرز الصفحات التي أوردتها الدكتور جواد على لسان بطله الحاضر الغائب ، هي : "وليد مسعود يتذكّر النّسّاك في كهف بعيد" (2) و "وليد يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة" (3) و "وليد يخترق أمطاراً تتجدّد" (4) . وهذه الفصول هي ارتداد زمنيّ إلى ماضٍ سحيق يصوّر بداية سيرورة وعي البطل . لنّ تذكر وليد لمرحلة طفولته وسكّه هو تصوير "للبنّ الأولى" التي يستقي منها الرّاوي ومن ورائه الكاتب ، معينه الحقيقيّ من الأحلام والرّؤى .
والعريب أنّ المضمون العميق لهذه السيرة هو هروب البطل من واقعه في سبيل واقع جديد مؤمن به لكنّه في الأخير يعود إلى النقطة التي انطلق منها بقصّ وليد قائلاً : "بعد غياب الشّمس بقليل نسلّنا من بوّابة القسم الخارجيّ واحداً واحداً كما بتسلّل الهاربون من السّحر ... " (5) ثمّ كانت العودة إلى الدير بعد يومين (6) .
وعبر هذه التّجربة تنمو الأحلام وتندقق الكوابيس يقول وليد : "حلمت أحلاماً غريبة كنت أراني راكباً حصان أبي أحوب به فلوّات واسعة أشقّ به صحوراً وكهوفاً وأعر مياها تتصاعد حولي تريد إغراقي ولكنّي أبقى عائماً عليها مع حصاني" (7) .
لنّ الزمن التّفنسي مهيم في هذه الرواية . وقد تبدّى خاصّة في المضمون العميق للرواية . فالبحث عن وليد مسعود هو دراسة اجتماعيّة تفاعيّة حضارته للمجتمع العربيّ في منتصف هذا القرن . وهو ، قبل وبعد ، دراسة نفسيّة لبطل

(1) جبرا "الفنّ والحلم والعمل" ص 485 .

(2) جبرا "البحث" ص 111 .

(3) م. ن. ص 175 .

(4) م. ن. ص 239 .

(5) م. ن. ص 113 .

(6) م. ن. ص 133 .

(7) م. ن. ص 129 .

إشكاليّ يعيش وسط مجتمع متدهور ، ورغم ما يمتلكه هذا البطل من مؤهلات إلا أنّ رضى المجتمع تصهره وتفعل فيه فعلها . فيجد لزاما عليه أن يقوم بالحركة التي لا بدّ له منها ، فيختفي وعندها ينبري الأصدقاء في البحث عنه وإن قدّم الراوى / السارد هذه القصة فإنّ صديقه الدكتور طارق رؤوف درس إنشكالية وليد نفسيا (1) . ومن ثمّ فإنّ حضور الرّمن النفسىّ كان حضورا مكثّفا وقد انجرّ عن ذلك عديد الرّموز النفسية التي سنسعى في فصولنا اللاحقة إلى إبرازها .

ويبقى الشّريط الذي أورده الدكتور جواد في بداية الرواية (2) وهو شريط مسجلّ بصوت وليد نفسه أسّ الزمن النفسىّ . ففيه نعيش سيرة الرّجل وفق منظوره الخاصّ وقد جاء الشّريط على طريقة الكتابة النلقائية فهو المتكلم وهو السامع، وهو القائل الباثّ والمستمع المتقبل . وقد تكلم بطلاقة وحرية تاركا سيل أفكاره تترايط عبر مخارج حروفه في نسق خاصّ به . فلا سلطة فوقية تذكره بمنطق القول ولا وعيا ذاتيا يقطع عنه حبل التمكير . يقول : "كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملونة أيام المدرسة يعلق بالعنق وينتمخ تحت الذراع على الحصر بأسراره الطفلية كتاب سير الأبطال أسماء غريبة هرقل ويولسيس وأخيل وفطر خلس وفريام ما صدر البيت وقد ولّى الظلام هاربا فالشكر لله الأحد شكرا عظيما واجبا . أخذت الكيس وأفرغته من الكتب على عتبة الشبّاك ورحبا أنا وسلمان وعبد نقفز في الحواكير إلى أشجار الزيتون جداد الزيتون مستمرّ ونحن نلقت البقايا القليلة التّائهة بين الأشواك والحجارة والتراب أو العالمة بالأغصان العالية بهنرّ وتضطرب والأقدام تتسبّت بحراية والعالم كله أشجار زبنون عارية ومثقلة ما ولد ابعدوا عن تلك الشجرة لم نصلها بعد ... " (3) .

إنّ هذه البداية توضح لنا منطلق الرّوى في ذهن أنهكته التجارب وعملت فيه عملها . وها هو يعود إلى أيام الصبا ، فانطلق الذهن وتداعى الخيال ، فتركه البطل الهارب المختفي بنساق وراء صورته في سبيل تصوير أمثل لطفولة مفقودة تطلب فلا

(1) جبرا - "البحث" - ص 135 .

(2) م.ن. ص ص 26 - 34 .

(3) م.ن. ص 26 .

تدرك . لقد انطلق البطل من كيس للكتب فكلّ الكيس المحاوي للكتب هو بداية الحياة داتها . ولا عرو في ذلك فالعرب ارتبطت حياتهم بالكتاب والحرف والكلمة . فالحرف مقدّس ، كما هي الحياة أمر واجب . وقد ربط هذا الكيس بلون استمدّ من الطبيعة "أخضر بلون الزيتون" . ثمّ مرّ إلى التجربة المريرة في طفولته وهي خروجه مع بعض أقرانه إلى الكهف في عمق الوادي من أجل نسك أمثل وعباده أتمق وأمر . لكنّ المجتمع كلّ لهم بالمرصاد فأوقف هذا الإيمان كما أوقفه وليد نفسه بعد تجربة مريرة في دير إيطالي : "تلك كانت إحدى لحظات الحسم في حياتي قرّرت هجر الدير نهائياً ... قرّرت الهرب إلى الدنيا" (1) . ويتابع وليد مساره الحيّاتيّ موجياً بأهمّ أطوارها مضيئاً بعض ردهاتها وفق منظومة لا واعية تتسرّب من خلال حدسه الذاتي الذي منه تنبع وإليه تعود . وفي الأخير ينضج منه الإجهاد ويعود إلى البداية ليعترف بأنّ كلّ ما قال وما قيل كآته السراب ذاته : "لا لا ليس هذا ما أردت أن أقوله ولو آتني أردت أن أقول بعضه إذن متى أين أقول ما أريد قوله وكلّ ما قلت ما هو إلا الحواشي المتن ضائع فلاحرّب مرّة أخرى ربّما على طريقة الفلاسفة بأنّ أحدّد السؤال فيرصى عنه عامر ولا يرى فيه كاظم لغما طوباويا ولنكن الجواب ما يكون من جبل خرطوم إلى عين سفني حيث انفجرت المياه وبدأ الطوفان ولم يجد نوح من يسعسه في صنع سفينته وغرق الإنسان وكلّ ما صنع زوحاً" ويصيف في الأخير " ... وجواد يكتّم دهشته لكنرة ما عرفت من النساء باحسا عن تلك التي لها عناد أمّي وكرباؤها وزعم أنّه ما عاد يفهمي وأنا الذي ما فهمت يوماً أحداً فلاحرّب أن أحدّد السؤال" (2) .

إنّه الارنداد إلى الماضي السحيق . فالسؤال هو سؤال الوجود والعدم . فكلّ الحباة تمرق بنا من نفق إلى آخر ومن سؤال إلى سؤال . وتبقى النفس نسائل داتها ، ووسط هذه الذات يكون الكهف العميق الذي إليه تلجأ إبان الظلمة . ففي هذه الظلمة تنقشع عيوم الوجود وفيها سفلق السّموس عن الحقبفة الوحيدة : قساوة الوجود وعرايته . يؤكّد حبرا : "أنا في الواقع جعلت وليد مسعود في اللحطات الأخيرة التي براه فيها وهو بسجل الشرط بدمج تسبنا من بحاربه في وحده ملبئسه

(1) حبرا - "البحت" - ص 188 .

(2) م . ن . ص 34 .

بالجزئيات ، ولكن يصعب فرز هذه الجزئيات لأنها تتداخل وتعكس الواحدة الأخرى ، بحيث لا يمكن القول أين ينتهي القدم من التجربة وأين يبدأ الجديد ؟ كثيرا ما نمرّ في تلك اللحظات الوهاجة التي نصبح فيها تحاربنا كلها مهما طالت زما ، وكأنها تجربة واحدة تتوقّد كاللهيب ، وتتطاير منها الشرارات الجزئية التي ما هي إلا نتف من التجربة اللاهبة الكبيرة المستمرة . والشريط في البحث عن وليد مسعود محاولة لتحديد هذا الشيء بالضبط الذي يكاد لا يحدّد ، والذي لا بدّ له من هذه الطريفة لكي يقرب من تحديده . ولعلّك لاحظت هنا أنّ الأمّ تلعب دورا كبيرا في هذا الشريط سواء بشكل ظاهر أو بشكل مرموز خفيّ . والدكتور طارق وهو دكتور في التحليل النفسي ، هو الذي يقول بعد سماعه للشريط إنّ وليد يعاني من عقدة الأمّ وسواء كان مدفوعا بالنبل أو اللؤم في ملاحظته هذه فإنّه وضع إصبعه على أحد أسرار شخصيّة وليد مسعود" (1) .

إنّ الرّمن النفسي في رواية "البحث" هو الرّمن السائد . وقد ارتبط أساسا بشخصيّة البطل ، إلا أنّ الشخصيات الأخرى الساردة منها وغير الساردة قد عبّرت بدورها عمّا يجيش في نفوسها من آراء ، وما يعتمل في دواخلها من أفكار . ويكفي أن نذكر مريم الصقار ، وهي "تعلّق بصخرة تسكن أعماقها" (2) وكذلك "ابراهيم الحاح نوفل وهو ينبش الكوامن حتّى الفجر" (3) لنعرف مدى تغلغل هذا الرّمن وارتباطه بهذه الشخص . فرواية "البحث" هي رواية في الكشف عن الرّمن الذي مضى ، لكنّه زمن يعيش مع الحاضر فهو الرّمن الماصي الدفين في جوانح الأبطال الذين لا يقرّ لهم قرار ، وهو ينخر ذواهم المتعبة . وهذا الرّمن هو الذي يصوّر بحقّ الشخصيّة الإنسانيّة التي يسعى السارد ومن ورائه الكاتب ، إلى تصويرها و"الشخصيّة الإنسانيّة هي نركم الرّمن فيها مع ما بتركه الرّمن من آثار ، آثار الجروح والندوب والأفراح والأحزان والمآسي ، الخ ... والصّدّامات مع الناس والصّدّامات مع النفس ... الصراعات المخلّعة والأفراح العبيّنة ، الشهوات العابرة

(1) جبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 356 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 195 .

(3) م. ن. ، ص 305 .

والشهوات القائمة الباقية ... والرواية إجمالاً وإطلاقاً هي دائماً حصر هذه التجارب كلها بشكل له معنى و "البحث" هو حصر هذه التجارب التي تسلسلت في وقت ما زمنياً، وآدّت بنا إلى هذا الوضع المعين في حيوات هؤلاء الأشخاص" (1)،
لن تراكم الزمن من خلال هذه الشخصيات يجعل الزمن النفسي يجد قوّته وجذونه في الذاكرة والأحلام والكوابيس المتعدّدة كما يجد في الطفولة معينه الأول ومنبعه الأساسي . ومن ثمّ فلنّ الزمن النفسي في "البحث" هو الزمن الذي اتّخذ من الذات الإنسانية مداليله ، ومنها استقى أهم رموزه ومفاهيمه . لنّ "وليد" وقد اختفى يذكرنا بموقف يناقضه هو موقف أمين سماع الذي وقف أمام الطريق يشاهد الناس وقد دبّ فيه وعى حديد ينبئ بتقلّبات عديدة، فلن غاب وليد مخلّفاً شتّى التساؤلات ، فلنّ نفس التساؤلات يمكن أن نستشقه من رواية "صراخ" فهل سيقدم أمين على حياة جديدة نأتم معاني الكلمة ؟ هل هي ثورة تطيح بالماضي الإطاحة كلها ؟ وهل لنّ غياب وليد هو ميلاد جديد أم هو رجيل لا عودة نرجى منه ، وموت لا بعث بعده ، أم هو هروب لأوبة جديدة وفقدان لقدم قريب ؟ لنّ الزمن النفسي في الروايتين يستقي معينه من الماضي ، فإليه العودة وإليه المآل .

لنّ الزمن الداخلي / النفسي في روايات جبرا المدرجة في بحثنا، وفي "عالم بلا خرائط" وكذلك في "صيّادون في شارع صيق" وفي مجموعه "عرق" القصصيّة ، هو رمن يسعى إلى استكناه الماضي من أجل تصوير دقيق للحاضر . ولا عراية في ذلك فكلّ أبطال هذه الروايات والقصص بنغمسون في ماضيهم يستلهمون طفولة اندثرت، وأحلاماً أيعت ثم تلاشت . يؤكّد جبرا قائلاً : "الماضي هو سمبنتي إلى جزيرة الحاضر التي أريد أن أستكشفها . ولا أستطيع أن أفهم الحاضر ، إذا فصلت نفسي عن الماضي" (2) وبواصل : "الحاضر يجب أن أعيد تركيبه بحيث أرى فيه جذور الماضي وليس فعله فقط وهنا يعود إلى قصيّة إعادة تركيب الكون ، الماضي يبقى هو الخلميّه المستمرّة في كلّ فنّ روائيّ . وأنا أعتقد أنّ الروايات الكثيرة كلّها مبنية على هذا

(1) حبرا - "الض والحلم والمعل" - ص 483 .

(2) م. ن. ص 168 .

الأساس . اللهم ما عدا ما يسمى اليوم "بالخيال العلمي" لأن الخيال العلمي هو محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضية ، التجربة التاريخية المتصلة بالماضي نكهتنا بما يمكن أن يكون عليه المستقبل" (1) .

إن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يكون فيه للزمن حضور مكثف ، فهي الحاملة للهموم ، المثقلة بتناقضات المجتمع وتقلبات الحياة ، وروايات جبرا مفعمة بهموم الزمن العربي . وقد كان المعين الأساسي في تصوير هذا الزمن هو الماضي وماضي الإنسان هو طفولته يعترف جبرا : "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأعز ، أنت تعلم أننا كنا أيام الصغر في بيت لحم نعتمد في حياتنا على مصدرين للماء ، عين القناة والبئر المحفورة قرب كل دار ، وفي طفولتي كثيرا ما حملنا الماء من العين وصعدنا بالدلو من البئر ، فكنا نطمش إلى أننا رغم ما في ذلك من مشقة نقبلها كأمر عادي من أمور الحياة - كنا نطمش إلى أننا لن نعاني الحفاف . هكذا بالضبط هي طفولتي بالنسبة إلى الكثير من كتاباتي ، إنها البئر أو العين التي تمدني بالكثير من التسع لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال وأرجو أنها ستستمر في منع الحفاف أو العطش" (2) ، ولا غرو أن يسمى جبرا سبرته الذاتية التي أصدر منها الجزء الأول ويسمى بـ "البئر الأولى" وهي تسمح فترة رمنية قصيرة في عدد سنواتها ، لكنها ثرية كل التراء (3) .

إن الزمن النفسي في روايات جبرا هو بالأساس الزمن الماضي ورغم ما تبدو عليه رواية "الغرف الأخرى" من منزع إلى تصوير الحاضر إلا أنها في الأخير لا تخرج عن تصوير الماضي القريب . فالحاضر هو بالأساس زمن لا يمكن تحديده تحديدا ثابتا ذلك أنه متغير لا يستقر على الحال ، فالحاضر زمن متقلب فهو مستقبل قريب يؤول إلى حاضر حاضر ليستقر في الأخير ماضيا ينباعد شيئا فشيئا .

(1) جبرا - "الفن والحلم والفعل" - ص 169 .

(2) م. ن. ص ص 391 - 392 .

(3) يحدد جبرا هذه الفترة الزمنية بـ 8 سنوات عند الانتقال من بيت لحم إلى القدس سنة 1932 . انظر : البئر الأولى ، ص 12 .

الفصل الثاني : المكان

إنّ المكان (1) لغة هو الموضع حيث يحافظ فيه " الشئ على كينونه " . إنّه المستمرّ والمأل ، وبدونه يكون الشئ عرضة للتلف والجوائح . ولا يعدو المكان - إذا وصف بالآتساع - إلّا أن يكون الفضاء بمفهومه الأصليّ . وهو هذا العالم المسبح الذي وُجد فيه الإنسان وبه عاش وإليه يؤول . فالمكان ، بهذه الصمة ، هو قدر الإنسان . ولعلّ ذلك هو ما جعل الإنسان يحبط المكان بعنائه فهو مجاله الحيويّ . بل إلى الفلسفات القديمة ربطت بعض عناصر هذا العالم بمرور معيّنة تدلّ على أصل الحياة وكبوزها . ومن ثمّ أمسى المكان في بعض الأحيان مقدّساً ، كما أنّ بعض الأمكنة الأخرى اتخذت بعض الصفات السلبية ، فهي موحشة مخيفة .

وقد رأى بعض الدارسين أنّ للمكان مفهوماً خاصاً . فهو في نظرهم " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ولداً فتأته سأل أيّ نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقيّة وأفكار ووعي ساكنيه " (2) .

ويخرج هذا التعريف للمكان في سباقه الاصطلاحي . فالمكان الروائي هو الحيز الذي تقع فيه الأحداث ينلبسها أشخاص يفعلون الأحداث ونفعل فيهم الأحداث فعلها . وهو في هذا المجال يتشكّل في صورتين :

1 - الرواية كعملية سردية ، يتولّى سارد روايتها ، وفق بوارد معيّن ، فتأني الكلمات على بياض الورق حاملة لشعاب معنوية تحدّد المسار المصحيّ . ويُعدّ المساحة الورقية مكاناً محدّداً ، له هيئته وحدوده وصوابه .

2 - المكان موضع للأحداث سواء كانت أحداثاً حقيقيّة أو متخيّلة .

ففي الصورة الأولى نتحدّد الرواية حسناً أدبيّاً حاملاً لعناصر كبرى تربط بينها وشائج الالتحام لخلق عالم روائيّ محدّد السمات ، وهي عناصر تعبر العمود الفقري لكلّ عمل روائيّ ، فهي اللعبة والأبطال والأسماء والزّمان والأحداث والمكان . وضمن هذه العناصر ومن تألفها وشابها يكون للبصّ الروائيّ ، اسداد واتساع وسطخ وعمق وحرارة وفاع وبداهة وبهاة ، وناسا وطوانا ، فهو حيز له حدوده

(1) ابن منظور- "لسان العرب" : مادة "مك" .

(2) ناسن النصير " الرواية والمكان " ص ص 16-17 .

وأطرافه وجغرافيته (1) .

أما في الصورة النائية فإلّ معنى المكان ينحسّد كموضع محدد حليّ . إلّا أنّ هذا الموضع قد يحيل إلى موضع موجود فعلا وقد يكون أيضا مكانا خياليّا سندعه الكاتب من أجل ابتكار عمل رمزيّ . وهذا المكان هو ، بالضرورة مرتبط بالشخصيّة . فهو إطار للحدث الروائي من ناحية ، وهو أيضا خلفيّة لرؤيا الكاتب تتحدّد بانتهاء العمل في حدّ ذاته . ومن هنا يصبح المكان ، لا مجرد اسم عاصمة أو قرية أو موقع جغرافيّ ، وإتّما يسمي رمزا لمكرة الأديب . وقد تعدّدت الرّؤى حول هذا العنصر ، باعتباره من المكونات الأساسيّة لكل عمل قصّصي (2) . فللمكان أصناف عديدة ، لعلّ أهمّها تصنيف يوري لوتمان الذي وجد في المكان " مجموعة من الأشياء المتحانسة ومن الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيّرة " (3) .

إنّ المكان بهذه الصفة يسمي رمزا لمعنى دفين يسعى الكاتب إلى إبرازه . فالمكان مجموعة منتظمة تسير خصائص المحيط . فهو الداخل / الخارج ، وهو العالي / الأسفل - وهو القريب / البعيد وهو المفتوح / المغلق وهو الحميمي / المعادي (4) . فبهذه التناقضات يكتسي المكان في كلّ عمل قصّصيّ فرادته وتميّزه .

فيل وصف "بلراك" بباريس وتابع أحيائها ، وهي تقاوم الزمن ، وإن رسم "فلوير" الأمكنة التي شاهدت تطوّر شخصيّة "إما" ، فيلّ الباحث يلاحظ بلا شك ، أنّ حلم "إما" كان في الخروج من بونقه صيّقة إلى عالم أرحب تكثر فيه الحركة ويعمّ فيه الصخب ، فتخرج البطلة من حيز ، هو العزلة ذاتها إلى حيز آخر هو حمّي العلاقات الإنسانيّة ، ومن مكان ، هو الانغلاق نفسه إلى مكان آخر هو الانفتاح كله ،

(1) من دروس الاستاد نوحيق نكار بالجامعة التونسية .

(2) عر الدين اسماعيل - " الادب وقبونه " ص ص 194-195 .

(3) أورد نصيفه كاملا حسن سحراوى في كتابه " بنية الشكل الروائي : الفضاء ، الرمن الشخصية " ص 34 .

(4) يوري لوتمان - نبيه النصّ الفنّي " ترجمه آن فوريباي - برناركرير ، حواء ملراى وحول بونغ - باريس فليمار 1973 - ص 331 - Yuri lotman - La "structure du texte Artistique" - traduit du russe par Anne Fournier et autres , Paris - Gallimard - 1973 p 331.

ومن طبيعة إلى طبيعة مناقصة . وهي في ذلك تعبر عن توق إلى الاعتناق من داخل
مبحر إلى خارج مفتح (1) .

فما هي سمة المكان في أعمال حبرا الروائية إطارا ودلالة ؟ وقبل الإجابة
يجب أن ندكر أن فصلنا عنصري الفضاء : الزمان والمكان عن بعضهما عند
الدراسة هو فصل يهدف إلى استشفاف خصائصهما في أدق تفاصيلهما . ونحن نعلم
أن ارتباطهما وثيق للغاية وقد لاحظ ذلك وأكدّه ميخائيل باحتين (2) .

وسرگز خلال دراستنا هذه على مكن الأحداث . فسنستف خصائص هذا
المكان وأصنافه ومداليه وسنحاول السعي في خاتمة هذا البحث ، إلى حوصله أهم
النتائج التي ستمكنا من الجمع بين الزمان من ناحية ، والمكان من ناحية أخرى
لتعرض كنه الفضاء الروائي عند أدبنا الموسوعي .

صراخ :

يتشكل المكان في رواية حبرا الأولى وينحسد في المدينة ، فالمدينة هي رحم
العمل الروائي وإطار الأحداث فيه ، بل إنها أيضا تمثل الرمز الذي يسعى الكاتب
إلى كشمه . وهذا المكان يحصه حبرا بأهمية قصوى فلذا المكان ، المدينة بأخذ شكل
الرحم ، فيه يكون المسبب ومنه السخر ، وقد قدّم حبرا المدينة ، في هذه الرواية ،
باعتبارها مطا يرنى إلى مستوى الشخصيّة ، فالمدينة هي رواية "صراخ" هي
شخصيّة نعبس واقعها المنردى . فما هي أبعاد المدينة الواقعية في رواية حبرا
الأولى ؟

1 - معالم المدينة وموقعها :

نستكمل المدينة ، في البداية ، عبر موقعها الجغرافي فهي في سفح جبل سعد
عن مسقط رأس الشخصية الرئيسة حوالي عشرين كلم (3) . و"الأحراس" تحيط بها

(1) انظر رولان بورنيوف وريال أوباي - "عالم الرواية" - ص 103-105 .
Roland Bourneuf et Real Ouellet - L'Univers du Roman - pp - 103-105 .

وكذلك : سيزا قاسم - "بناء الرواية دراسة مقارنه في ثلاثة بحب محفوظ" -
الفصل الثاني : "بناء المكان الروائي" ص 97-171 .

(2) ميخائيل باحتين - "جمالية الرواية وبطريتها" المرحمة عن الروسية لداريا
أوليمباي - ص 235-398 .

(3) حبرا - "صراخ" - ص 7 .

من كل جانب أو على الأقل من بعض جوانبها (1) . ويوجد في خارجها " الحسّر القديم". وهو حسر يربط المدينة بالخارج في القدم . وقد خرجت إليه السحابة المحورية الثانية " سمّية " ولما بلغت أرادت العودة إلى " التلّ الغربي " وهو ضاحية من ضواحي المدينة . وهذا الحسّر العتيق المتداعي هو " أثر قدم عليه قطعة من الحجر نقش فيها اسم أحد السلاطين معوتا بملك الملوك وسلطان السلاطين خافض البرّ والبحر " (2) . يتّضح من هذه الحملة أن هذا الحسّر انجز إبان الحكم العثماني ذلك أنّنا نجد هذه العبارة " خافض البرّ والبحر " في مسكوكات ضربت أثناء الحكم التركي.

إنّ المدينة ، وإن لم يصرّح بها الراوي ، هي مدينة شرقية . ونحن نحسّ بأنّها " بيت لحم " لأسباب عدّة أهمّها وجود الأديرة بها . يقول صاحب معجم البلدان عنها : " بلدة عامرة حافلة فيه سوق وبارارات ومكمل مهد عيسى بن مريم عليه السلام " (3) . ولعلّ الكاتب لم يورد اسمها صراحة ، حتّى يجعلها مثالا للمدينة الفلسطينية الكثيرة رعم ما تحملها داخلها من عوالم مختلفة . إنّها مدينة خيالية السمة ، لكنها ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا .

2- نمط المدينة الإقتصادي :

إنّ المدسة في هذه الرواية معلم كبير . فهي مجموعة من الأحياء مترابطة متماسكة يتحكّم فيها سير شبه رأسمالي للاقتصاد. في ظله تجد الجرف والصنائع والتجارة رواجها . إلّا أنّ ما يبرز هذا النمط الإقتصادي بوضوح وجلاء كبيرين هو مآرئ المال التجارية كما صوّره الكاتب ، عند رسمه لفئة التجار ، ممثلة في " سليمان شوب " (4) . فهذا الناحر بدأ " بخانوب صغير " واستهني به " كمجر من أكبر مباحر المدينة وله فروع ستّى " (5) . حتّى أنّه صار بقلّد " الأثرياء الملاكين في ممط المعينة " . وقد أراد البطل العمل عنده ، وهو الرّجل المنقّف و" حعله [الناحر]

(1) حبرا - "صراخ" ، ص 19 .

(2) م.ن. ، ص 68 .

(3) شهاب الدين ابو عبد الله باقوب الحموي " معجم البلدان - م 1 - ص 521 .

(4) حبرا - "صراخ" ، ص 8 .

(5) م.ن. ، ص 44 .

ذلك اليوم يصبح ما لا يقلّ عن خمسين صندوقا كبيرا من معجون الأسلى والصابون المعطر في سرداب الخزن" (1) . إنّ هذه التجارة مرسخة ، فقد صار الخانوت الصغير محرابا كبيرا له فروع عديدة . وإذا التاجر يصبح من أصحاب رؤوس الأموال وذلك بفضل تنمية ماله في مجتمّع استهلاكي بالضرورة .

ويتّضح الاستهلاك في المقاهي العديدة التي هي مبنوثة في هذه المدينة . فلكلّ حيّ مقهى ، نجد " مقهى الحديقة " (2) ، و " مقهى أبي حامد " (3) . و " المقهى الصغيرة " (4) . وهي مقاهي تستقطب الرّواد وتبقى مفتوحة إلى ما بعد منتصف الليل . وهي في ذلك تؤكّد دورا اجتماعيا كبيرا . إنّها " صورة للمجتمع... متنقّس... مكان للهروب... " (5) .

إنّ الاستهلاك يطرّ حتما رأس المال ، فيدفع بأصحابه إلى توظيفه في بناء العمارات والعقارات المتنوّعة في سبيل ربح أكثر ومو مطّرد . وصوّر الكاتب المديني من هذه الناحية فهي ذات عمارات شاهقة ومباني عالية ومعالم ضخمة . فصاحب المتجر له قصر فخّم وصفه " أمين " وصفا دقيقا عند دخوله إليه أول مرّة يقول : " صعدت الدرج العريض في منزلها الضخم [سمبة]... " (6) . وفي الصالون " لخطت على الجدران عددا من صور زيتيّة رديئة لا تستحقّ الإطارات التي وصعت فيها . غير أنّني أربحت لرؤيه السجّاده العجمية الجميلة التي نكسو أرض العرفة حميعها ومنظر المدينة من التّوافذ يريح العين... " (6) وبختم : " نشقت عير التّروة " (2) وهذا المنزل الصّحّم فيه العديد من العرف ، وكلّ المرافق الصّورويّة والكماليّة . فاللوحات وعرف الحمام الكنسرة والسابو والخدم والقرج المرمي كلّها علامات من علامات المدح والتّروة (7) .

(1) حبرا - "صراح" ، ص 9 .

(2) م.ن. ص 27 .

(3) م.ن. ص 6 .

(4) م.ن. ص 69 .

(5) علي ريعور - التحليل التّفسي للذات العربيّة أمّاظها السلوكية والأسطوريّة - ص 96 . انظر أيضا - ياسين النصير - الرواية والمكان ص ص 40-55 .

(6) حبرا - "صراح" ، ص 13 .

(7) م.ن. ص ص 12 - 18 .

وعلى غرار قصر "سليمان شوب" بعد قصر آل ياسر ، وهو يوجد في بداية منطقة قريبة من الحبل (1) ، وسط حته حصراء الأديم ، محلاة بالممايل ، بابه الخارجي ضخم (2) والمرّ الطويل محاط بالأشجار (2) ، به اسراع وكبر وفيه مكتبة وله سراديب (3) ، وقد وصف الراوي منال الزهرة الموحود بالحديقة ، فقال : " على ضوء السحوم تبدى لي تمثال الزهرة - آلهة الحب واقفة بين السحر ، وقد سقط على انحاءة كتفها شعاع أزرق وعلى إحدى ذراعيها من الضوء ما جعلها تبدو كعصن ياسر مسن . وقفت أنظر إليها ... لم يكن هناك من يعرف تاريخ التمثال بالصّط ، ولكن على الأرجح إنّ أحد أسلاف آل ياسر ، جاء به قبل حوالي مئتي سنة ، من إحدى الجمر الاعريفية أيام كانت تحت سيطرة الأتراك ... " (4) .

إنّ عالم المدينة كما يصوره الكاتب في هذه الرواية هو عالم مكتمل . ففيه نجد القصور والعمارات والمتاجر ونجد قاعات السينما (5) . وقد وصف الكاتب روادها وذكر المتاحف والمخائف والمعارض والأفلام والبيوت البطيعة والكتّاب والحفلات والأزهار (6) والمحاكم (7) وإدارات الصحف (8) وكذلك المقابر (9) والأديرة (10) ووسائل النقل المتعدّدة (11) . والملحوظ أنّ هذه المدينة قد أدخلت الآليات الحديثة وهي آليات استكرها العرب . وسرعان ما عرفت رواجها في الأسواق الشرفية خاصّة ، والعالمية عامة ، ونقصد الاسطوانات والراديو والغرامفون ومعدّات الكهرباء (12).

(1) جبرا - "صراح" ص 70 .

(2) م.ن. ص 81 .

(3) م.ن. ص 70 .

(4) م.ن. ص 82 .

(5) م.ن. ص ص 36-85-60-57 .

(6) م.ن. ص 41 .

(7) م.ن. ص 48 .

(8) م.ن. ص 41 .

(9) م.ن. ص 66 .

(10) م.ن. ص ص 83-37 .

(11) م.ن. ص ص 19-50-18-7 .

(12) م.ن. ص 88 .

لقد تتبعا وصف الكاتب للمدينة ، وركزنا في البداية على المدينة التي يمكن
سحبها بالحدسنة . ذلك أنّ هذه المدينة هي التي تمسك برمام الافصاد . ونقابلها المدسنة
القديمة . وفيها من صور النؤس الكثير . وقد أظب الكاتب في وصفها أبصا .
فأحياء هذه المدينة عمنة متسخة يكر فيها السّجار والميصال . وهي تدكر الماري
بالقرية في بعض مظاهرها . ولعلّ أبرز صورة هي صورة المرحاض الذي وصفه
الكاتب وصفا دقيقا (1) . كما وصف الآرقّة الملتوية الضيقة حيث نحد الضمامة
منراكمة وأبابيب المياه والمجاري عاربة (2) . إنّ هذه المدينة هي السّوارع الخلفيّة أو
الأحياء المظلمة . وقد وصف الرّاوي حادثة الفيضان وأسهب فيها . يقول بعد وصف
المطر المتهاطل بقوة : " قد تجمّع الماء في الأسفل ، وكوّن بحيرة كبيرة لها ألق مخيف ،
وبرزت الطوابق العليا من البيوت فوق الفيض . فاندردنا نحوها راكضين ، وقد
أطبق الرعب على حنجرتي . لقد تراكمت القادورات في المجاري الرديئة فسدتها
وعطلتها ، فالنقت السيول الدافقة من الشوارع الماورة في تيار جارف وصتت في
الحى المسفص واستقرت هناك . وكات الغرفة التي قضيت فيها قرابة عشر سنوات
من صاي غارقة إلى نصفها وأخرج من المياه النتنه الصّماء فيها طفلان عريقان
وأّمهما تندب وتولول . ولم يبق بيت لم تغمره المياه إلى علو منر أو أكثر . وقطع
الأاث القديم تعوم داخله خارجه بين غرف كالصناديق ، والسكان يحيطون في الماء
حاملين مقتنياتهم العريرة ليضعوها عند حيرابهم التارلين في الطوابق العليا (3) .
إنّ هذا المشهد من مشاهد الميضانات قد يكون موسميّا ، وهو بمصح حاله المدينة فلا
اعساء بالأمور الصحيّة ، فهي عُرصة للأخطار والأدواء . وهي تماثل الأحياء الحديثة
ممنلة في المصريين السابقي الذكر كمودحين من معالمها . ف" اللّ العربيّ " حيّ من
أحياء المدينة المنرفة ، ويكفي أن يؤكّد على ما بلغنه هذه الأحياء الحديثة من ترف بذكر
المقدار الذي باعت به " سمنة " عماره كال أبوها أهداها لها بعد زواجها وهو " نمايه
ألاف حبيه " (4) . وقد علّق عليه أمس موصّحا بأنّه " أقلّ من فممنها الحقيمتّه " (4) .

(1) جبرا - " صراخ " - ص 12 .

(2) م.م. ص 27 .

(3) م.م. ص 51 .

(4) م.ن. ص 54 .

وتتكامل القرية مع المدينة في صنعها العامة حيث نخرج ، هي بدورها صن
المنظومة الاقتصادية التي أسلفنا ذكرها ، نعي أن المدينة لها نظام اقتصادي
رأسمالي حرّ يقوم أساسا على الاستهلاك . وقد وصف الراوي القرية وصفا حالما
فهي "موطن ولادته ومسرح طفولته" (1)، وتوجد قرب حرش يبعد حوالي خمسة عشر
كيلومترا عن المدينة . وتتميز القرية باقتصادها المعتمد أساسا على الفلاحة ، وخاصة
تربية الماشية : فأمين يخشي على خرافه الثلاثة من الفيضان وإلا فإنه سيضطر إلى
ترك المدرسة إذا لم يؤمن ربحا ما من تربيته للخراف (2)، ويصف الكاتب عالم
القرية : حقول الريتون (3) والراعي (4) والجنان والقموح والزهور (5) والدير
وقنوات الريّ (6) ، وكلها نذل على عالم القرية الرحب . إنّ القرية متصلة بالمدينة
وبقي هذا الاتصال وثيقا في ذهن أمين لما هاجر إلى المدينة واستقرّ بها مع أهله .
إنّ المجتمع في هذه المدينة بأحبائها وقراها هو مجتمع رعوي بالقرى ،
استهلاكي بالمدينة ، وقد بدأت علاقاته تتطوّر بفضل رأس مال بدأ ينشأ وتكاثر
ويزداد ويتسع . ومن وراء ذلك تعرف المدينة العالم الحديد متمتلا في العالم
العربي . وقد تحدّث عنه جمع من المثقّفين وأسهبوا وهم جلوس في المقهى (7) .

إن "صراخ" هي رواية المدينة . فالنطل ، وقد عاد من مطلته في الحبل بمضي
ليلته في المدينة الأنون . وإذا المدينة تنجسد أمامه أو هو يجسدها عبر تداعياته
ووعيه . فتعسي المدينة كأننا حيّا بعين بعده الواقعي لا في ذهن السارد وإنما أيضا
في ذهن القارئ . ويلاحظ الدارس أنّ المدينة تتخذ تدريجيّا عند الكاتب
معنى الرّحم ، فهي مبدأ الخروج وإليها المرحع (8) . فأمين سماع خرج من المدبنة إلى

(1) حبرا "صراخ" - ص 19 .

(2) م.ن. ص 42 .

(3) م.ن. ص 83 .

(4) م.ن. ص 69 .

(5) م.ن. ص 67 .

(6) م.ن. ص 83 .

(7) م.ن. ص 52، 27 .

(8) على عكس ما ذهب اليه الشاعر نوفي الصايغ صديقي حبرا ، الذي اعتبر مدبنة
صراخ في ليل طويل " مدسة موتى ، بكر وبولس " انظر: تقديم نوفي الصايغ
لمجموعة "عرق وبدايات من حرف الياء" ، ص 10 .

الحبل كآته ساع إلى فضاء لا محدود بعد أن كل نوبك على الانهيار في عالم محدود .
وقد اربط الحبل في دهن النطل ومن ورائه الكاب والمارئ معا ، مفهوم مكان
التعد والرهذ والطمأينة الروحانية . إلا أنه سر على ما قفل راجعا إلى مهده ، إلى
رحمه الأول ، وهو المدينه . فعاد إلى أتونها وعایش مشاكلها الجمّة . وقد بذهب
البعض إلى أن هذا العود هو عود إلى الانغلاق من جديد إلا أن العكس هو الصحيح .
ويتضح ذلك خاصة في نهاية الرواية حيث يقف البطل أمام التنايا والطرفات أملا
في حياة جديدة وبعت جديد . يقول البطل : " لم يكن من العسير على حين حدقت في
عيونهم [الناس] أن أذكر أن الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم كما كنت
هائما لسنتين مدينتين يبحثون عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة " (1) ، فكأن
البطل ينتظر امتاحا جديدا وآفاقا جديدة ، لكنه امتاح مرتبط بالمدينة ذاتها وآفاق
متصله بالكل الرحم .

لنّ المدينة تتكرر في رواية "صراح" 42 مرة . إنها قطب العمل الروائي
وأسه . وهي لذلك بدت لنا ذات أهمية بالغة ، خاصة أنها تمثل الرحم للأبطال فلا
يستطيع البطل منه فككا . وهي الإطار الذي لا بد من العيش فيه . وإذا تطرقنا إلى
الأشياء التي تتكوّن منها المدينة : الغرف والعمارات والسوارع والحدائق والمراحيص
وعبرها من الرموز ، فإنّ المدينة ستبدو لنا أنها العمود الفقري لهذا العمل الأول
لخبرا . ونتركز المدينة على ثلاثة هامة يحدّد بها المسار الروائي . فهناك مقابله
واضحة بين قصرين : قصر آل ناسر وقصر صاحب المتحر من ناحية ومن منزل البطل
الصغير من ناحية أخرى . فإنّ كل المنزل - وهو الرّحم الصغير ضمن رّحم أكبر هو
المدينة - رحما بصاحبه . فهو منطلق الاطمئنان والحلم والأوقات السعيدة . فإنّ
قصر سليمان سنوب بدا معاديا للبطل منذ البداية . لكنه تطوّر في علاقته مع البطل
إد رضى الوالدان زواج أمس اسمه اسمهما . أمّا قصر آل ناسر فقد بدأت العلاقة
حميمة لما كانت عبات حته بررق ، ثم انطفاها هذه العلاقة بدخل ركران التي
عترت محرى حبابها بعبرا كبيرا مما أدّى إلى تحول كامل في التعامل مع
البطل ، بل إنها ، في الأخير ، نسفت حفنة تاريخيه كامله سمحبرها للمصر ، وهو

(1) جبراء "صراح" ، ص 95 .

كناية عن انهيار فئه كاملة .

لنّ المكل في هذه الرواية يمثل الرّحم ممّاه الكبير والصغير معا ، فهل كانت رواية " السفينة " تحمل نفس العلامات المكايّة أم سيتغيّر المكان تغيرا كبيرا ؟ .

السّفينة :

قدّم جبرا حلم أمين سماع في رواية "صراح" فقال : " راحت الرّهرة الصفراء ، تعوم حول الرورق ثمّ تفتّحت أوراقها ، وصعدت من بينها سميّة وشعرها مزّين بالأقاحي لتقود سفينة العشّاق . وملأ الحلم عيني ثمّ غسّبه غاسية حين هوى عليه شبح كنسج الموت ، فتساقطت وريقات الرّهرة وعروق العشّاق في النهر " (1) .

لنّ جبرا في هذه المقرة قدّم للقارئ العنول الذي سيستفي منه روايته "السّفينة" . فالسّفينة هي بحق سفينة العشّاق إلّا أنّ عشّاقها لن يأخذهم النهر . ولن تتساقط أوراق عشّاقهم ، بل على العكس من ذلك ستتحدّد وتنمو وتزدهر . فيتّهم - وإن هربوا من اليابسة ودخلوا البحر - عائدون . فبحر " السفينة " داخله مفقود والخارج منه مولود .

لنّ مكان الأحداث في "السّفينة" هو "السّفينة" دانيها ، لكنّها سفينة مصمّخة بالأمّكنة . فهي عالم بأسره . وهي مدينة منقّلة فيها ما في المدن من شوارع وسوت وخانات ومطاعم . وفيها تنمو العلاقات المستورة ، وتنعقد العلاقات الموتورة وتموت علاقات لتحيا اتصالات . وعبر هذا النسيج تتماسك الأحداث وتترابط ثم تنفكّك لنتعّد من جديد . وإن كانت هذه الأحداث تبدو في مطلقها ممكّكة الأواصر غير مرابطة أو متباسمة ، فلنّ " السفينة " تكون بمثابة المحيط الرابط الذي يجمع الكلّ حولها . فالسّفينة موعد للعشّاق وهو موعد محدّد رمنيا ومكايّا . فالرحلة لم تدم إلّا سنّه آيّام برل بعدها الأبطال إلى اليابسة تاركين السفينة للبحر . وفي برولهم رمر لانسحام حديد ولبيلاد حديد .

لنّ عالم "السّفينة" وإطار أحداثها سنكوّن من عناصر ثلاثة هي : البحر - السفينة - البرّ - . وكلّ عنصر من هذه العناصر ممثّل بالنسبة إلى الانطال رحما يدعو . ذلك أنّ جلّ الراكبين في هروبهم يأملون في فضاء جديد ممكّهم من الاسنراحه

(1) جبرا-صراح، ص 86 .

والاستكانه للاطلاق من حديد . ومن تمّ ، فما يطمح إليه الانطال هو رحم مأمول
يرماحون إليه الاربياح كله .

وليّ كان المكان في رواية جبرا الأولى قد حدّد بصورة واقعيّة وارتكر على
المدييه ، فيلّ رواية "السفيه" قد بدأت بالبحر واعتمدته ركيزة للسبح الروائي .
فهو المحيط المنضبط للأحداث بما يخترنه في ذاته من معان ودلالات .

- " البحر " (1) :

لنّ البحر عالم زاخر بالحياة والحركة ، رغم ما يبدو عليه من هجود واستكانه .
إنّه يحمل في طياته معاني عدّة . لعلّ أهمّها مفهوم الرحيل والعمق والاتّساع والكرم .
غير أنّ له معنى آخر مستنقى من تعامل الإنسان معه . فالإنسان في علاقته مع الكون
المحيط يتردّد بين وئام صعب التحقيق ، وخصام سهل الوقوع . ولذلك فيلّ للبحر
وجها آخر ، عندما يربّد في وجه داخله ، ويتورّ مع الطبيعة ، فيهبّح ويستعر ، فننعاظم
أمواحه ونكنن مأسبه . وسببه حبرا انطلقت بتؤدة وسط عباب البحر فكان الوثام .
بمعنى النطل في البدايه بالبحر ، بل هو يستد البحر إسادا ويسايره مساره :
"البحر جسر الخلاص ، البحر الطريّ الناعم ، الأشيبّ العطوف ، وقد عاد البحر اليوم
إلى العفوان . لطم موجه إيفاع عنيف للعصارة التي تذف في وجه السماء بالزهر
والسماء العريضة والأذرع الممنّده كالشراك اللذيده . البحر خلاص حديد الى الغرب !
إلى حرر العقيق ، إلى الساطي الذي امتثفت عليه رتّه الحثّ من ريد البحر ونفث
النسم " (2) .

لنّ البحر - هذا الامتداد اللامساوي والاتّساع اللامحدود - هو المكان الذي
حدد فيه النطل راحته . إنّه الموضع الذي يعبر النطل منه من حالة إلى أخرى ، من
حاله " الفلق " واليأس ، إلى حالة الانسراح والخبور والسهل . لنّ البحر عنوان
الخلاص والنجاه بل عنوان الصّفاء الحقّ حب برناخ الدهن من أدران الأرض ووحلها
وعبارها وعصها . إلّا أنّ البحر ليس الخلاص في حدّ ذاته ، إنّه الممرّ إلى هذا الخلاص

(1) ننصح رواية السفينة "بالبحر" . ونعاد كلمه "البحر" 6 مرات في الصفحة الأولى
من الرواية .

(2) حبرا "السّفينة" ص 9 .

ذاته . وهذا الخلاص ليس إلا أرضا يطمح البطل إلى الوصول إليها من أجل خلاص
أُسمل وأعم .

لقد ركب البطل البحر باركا أرضا وراءه ، لكي يبلغ أرضا أخرى يجد فيها
ملاده الحقيقي يقول عصام : " أناها [في السفينة] للهرب ، أنا هنا لأسباب كتيرة
أهمها أنني لم أستطيع أن أجعل لى بحرى وزورقي ومعامرتي" (1)

لن ركوب عصام السلم للبحر هو خروج من بغداد وبירות خاصه والأرض
عامّة لاغلافها دونه . فعياب لى بزواجها من الدكتور فالح ، كان بالسببة إليه
استدادا للأفاق أمامه . فبادر بالهروب من أجل عالم أرحب تمثل في البحر أولا كحسر
للخلاص ، ثم في " العرب " ثانيا كمكان يمكنه أن ينفذ أمامه ويتقبّله بحبان وأمان .
ف"العرب" وهو المكان المتّجه إليه ، هو الأرض التي ستنتهي عندها الرحلة والتي
سنحددها عند تحليلها لعنصر الأرض . فالهم أنّ البحر هنا مطيّة إلى الخروج ، مطيّة
إلى الاعتدال عن وحوه أصبحت مصدر سقاء للبطل ومصدر يأس وقنوط وانقطاع
للأمل . يؤكد عصام في شبه يأس : " أريد الخلوة ، أريد ألا يعرفني أحد باسمي أو
وجهي . واحد من مليون . عابر سبيل يصطدم به المارّة ولا يرويه (2) . لن مطمح
البطل هو دخول عالم جديد ، عالم ما كان ليعرفه فينزغ عنه القناع ويعرف الدواخل .
إتّه يبحث عن رحم جديد ينقذ فيه بحثا عن حرارة جديدة ومعين جديد وتوجّه جديد .
فلقد عاس مأساة حتّ كانت مطلتها لى التي لم تتركه حتّى للبحر يقول : " وقعت
عيابي عليها صفاء التاطر إلى حمر ضخم بهوي عليه من أحد السطوح . فانسحبت
في الحال من مرمى الخطر . لقد عدت لى . لقد لحقت لى إلى المكان الوحيد الذي
كنت أظنّه في مأس منها " (3) .

لقد اطمأنّ البطل وهو يركب البحر إلى أنّه قد اتّبع "حسر الخلاص" . وآتّه
على أبواب أمان جديد ، يحدث له تعبّرا في مسار حياته . فلدا هو ، وقد ترك بغداد
إلى العرب من أجل بحول بطلب فندرك ، بحسّ أنّ المكان الذي هرب إليه بخونه . وإذا
البحر- هذا "الطريّ الباعم الآتیب العطوف" الأمس يتحوّل بسدوره إلى مكل "كره"

(1) حبرا - السفينة ص 9 .

(2) م.ن. ص ص 11-12 .

(3) م.ن. ص 11 .

"مملول" مسحوح : فلا أمان له بل لعله يسمي رمر الأسر والحقن والاستقام وسرر : " غير آتني في ذلك اليوم عندما رأيتها وأنا أقل ما أكون تهيؤا لرؤيتها تميت لو لم تكن هناك ، لو آتني أستطيع إعادة سلم السمسة إلى المكان الذي يصله بالرصيف ، وأهرب . لقد هربت ، وها هي ، كالحمدار ، كالحبر ، كالمارد أمامي " (1) .

إن البحر/الملاذ أسمى بدوره منطقة خطر والبحر، لم يعمل عما في دواخله الدفينة . إذ هو وإن بدا رقيقا ، رقيقا ، لطوفا ، طيبا ، فإنه أيضا قد يتغير . فحركة البحر من مدّ وجرر هي حركة أرلئة فيكون البحر في حالة استرخاء . فيعمّ الوثام عالم البحر وتتألف فيه الأشياء والكور ، وبحسّ فيه الإنسان بأن البحر بارّ به، عطوف ، أمين . إلا أنه حالما ينمعل داخليا ويهيج فلنّ أمواجه الصّاحبة وعواصفه المدمرة تغير كلّ المعطيات . ومن ثمّ عرف البحر بأنّه محال المعامرة . فالرحيل معنى تريّ بما فيه من رمور، فهو انطلاق وعود. والرحيل أيضا انطلاق بلا عوده ، ونلك هي لخطاب الحصاص التي يعرفها الإنسان أمام البحر. فعلاقه الإنسان مع عالم البحر تكون حميمة للغاية ، لخطبات الوثام . ويكون كاتوسية قابله لخطبات الحصاص.

وفي "سفسه" حبرا يعرف البحر نورا المعهودة فيمعل . وأوّل بادره لهذا الانفعال جاءت إتل انتحار أحد المسافرين : " لقد كل هناك ، حيب كانت أسماك الدلمس بنفاخر بدل علوان وبمحصل - يذل - إسانتل ورأس يكاد لا يسبب . هل انعدف ذلك الرّحل إلى البحر ؟ لا . لا لقد رمى سفسه فيه . رأينا بهمر من على الحاجر ودفنا له بطوق بحاه نم بطوق آخر، فأخر ، بولوى لا . نسبكوسلوفاكى بل سحرى... أو... .

كل هناك صفر مواصل وفوصي... ورأسا بخارا بمرر إلى النّم بحاهه. وأترل فارب بحاه سرعه عصبه وفيه بخاران أو ثلاثة . وفحاه عبط على الجميع سكون واحم فلق ، جعل لوح البحر الرّبيب صوبا عدائيا فاسبا سبما ، راح المارب

(1) حبرا-السّمينه " ص 12 .

يصارع الموح ليقترّب من الرّجل المنتحر" (1) .

إنّ هذا المشهد الذي يحدّد صراع الإنسان مع البحر في خطوات هدوئه هو تقديم للصراع الشّديد ، والتجربة المرة التي سيعرفها الإنسان مع هيجل البحر . فإنّ تمكّن البحّارة من مساعدة المنتحر لتجاوز محنته وأعلن ذلك ، فإنّ حركة "السّفينة" كانت "على أشدها دائما عند الطرفين : فهما في علوّ وهبوط مهما يكن البحر هادئا ، ممّا يجعل معظم الرّكّاب ينجّسون المقدّمة والمؤخّرة ختية الدّوار ، غير أنّ جماعتنا ماعدت تخشى الدّوار - لقد كان البحر في الواقع رفيقا بنا معظم تلك الأيام الحيزرانيّة الصّاحيّة . ولما التقينا تلك الليلة من حديد كان في البحر هدوء يكاد يكون رهيبا غير معقول ، كأنه صفحة من زيت تتألق عليه موجات فوسفورية كنثار من الفضة ، وطلع علينا قمر متأخّر لريقه اللّجبنى المخصوص فعل الجنون في التّفنّس ما الذي يريد هذا البحر ممّا ، بهذه الرّوعة الهائلة ، بهذا الجمال العامص الطّالـم ؟" (2) .

إنّ هذا الوصف الدّقيق لهدوء البحر ورد قبيل رقصة لمى ، وهي الرقصة - الأرمه التي سيكون لها وقعها الكبير على زوجها الذكور فالح حيث يعمل فيه فعلها العميق . فهدوء البحر يحمل في طيّاته مؤشرات الثّورة والعنموان . فإتّان انبحار الهولنديّ بدت أمواجه قاسيّة أمام القارب الصّغير . كما أنّه في ذاكرة محمود راشد بحر وحش : " عندما كنت في الخامسة عشرة من عمري بطّمت فصيده لم يبق في ذاكرتي منها إلّا بيتان نصورتني يؤمّند في قارب صغير ألقى بي في تمّ هائج . ما أروع بحرا هدا ، أنظر ! أمواجه تداعبنا مداعبة المرأه عتبقنا نائما في حصنها . أمّا البحر الذي تصوّرنتني أجذب فيه ، فقد كان وحشا محبونا تلعب أمواجه بقاربي لعبا طالما " (3) . إنّ هذه الصورة للبحر نسحبيل حميقة معبسه في اليوم الرّابع من الرّحلة يؤكّد وديع : " شعرب بأنّ البحر في اضطراب على غير ما عودنا منـد أوّل

(1) حبرا - السّفينة، ص 95-96 .

(2) م.ن. ص ص 97 - 98 .

(3) م.ن. ص 135 .

الرحلة فبدأ ، من التآفة ، أن الموج أعلى وأصعب مما كان عليه في الليل " (1) . واضطراب البحر نتسارع الأحداث وتنسابك . وذلك للتكامل والترابط الكبير بين الإنسان من ناحية والبحر ، من ناحية ثانية . فهيجان البحر بجّ الإنسان . فمحمود راشد قد عمّه الهيجان بل إنه تراءى له آتاه شاهد "ممر العجمي" الذي كان قد عذبه العذاب كله إبان سجنه (2) .

لئن البحر يستنير الأبطال أو لعل هؤلاء ينفقون إلى حركيّة معيّنة لا يعرف سرّها إلا البحر . فعلاقانهم بالبحر هي حميميّة . فهم يدورون في فلكه ، ويسافرون إلى مشيئته . بل لئن الأبطال ينظرون إلى البحر ، وكأّتهم ينظرون إلى أنفسهم فلم يكتشفوا اضطراب موجه إلا لمتا نزل القارب الصّغير إليه ، بل لئن محمود راشد هاج بهياج البحر . وقد عمّ الدّوّار الجميع ، عدا الدكتور فالح والشاب الفلسطينيّ وديع وإميليا . وقد جاء وصف هذا الهياج على لسان الفلسطينيّ وديع : "كأنّ البحر لراكبيه محاة هائلة ستمحو أثنت أنواع الخبر ، بل حتّى الصّور المغمورة حفر الجروح ، ولكن البحر ، لسوء الحظّ ، ليس نهر النسيان مهما ممّى المسافرون ذلك ، اللهم إلا في ساعات هبّاه . لقد كشف عن وجه أغبر كالح ، وراح يقذف نفسه علّوا وسفلا كنعبان دي ألف رأس وألف ذيل ، ويأخذ المركب الصّغير بعداء كعداء عملاق تحاه دبابه يحاول نهشهما بانتفاضات جسده البذّي . لقد أضحي المستقبل لكلّ مسافر أهمّ من الماضي . وغدت اللحظة الحاضرة الجرعة الحجيّميّة التي تخلط الأحشاء وتخرّبط الدّواخل وتقذف من بطون الكنيرين ذلك الميء العشيّ ، إعلانا عن تخليهم عن كلّ ما يندكّرون سوى الشهوة في محيى اللحظة المقبلة التي سترّدون فيها الهبة بعد الزعزعة . والركبتين بعد وهن " (3) .

لئن البحر في رواية "السّفينة" هو المحيط والفضاء والموضع الذي فيه تقع الأحداث ويطوّر . ووفق حركيّته نمو حركة الأبطال وتتأّرم وسعده علافانهم . ومما يؤكّد ذلك أنّ البحر اصمّحل ممّا ما عند اسبحار فالح فكأنّ السارد . وقد أرسب السّفينة فد جعل

(1) حبرا - "السّفينة" - ص 139 .

(2) م.ن. ص 140 .

(3) م.ن. ص 148 .

البحر عبدا عن قصية الانحار والموت . فالبحر رحم يلد ولا يقتل، يصم ولا يقطع ، يتسع ولا يصيق .

إنّ البحر كل في رواية "السفينة" رحما جمع في أحسنائه عشاقا فارّين من بعضهم البعض . فبدءا كل هروب عصام من لمى ، ونكوص مها عن مرافقة وديع وتحاشي اميليا لمحمود... فكان البحر بالنسبة إلى الجميع المحض الذي حملهم من مقرّ إلى مستقرّ ، وقد انتهت حركيّة البحر، بانتحار فالح وقدم مها . فكانّ المسار الروائيّ كل يهدف إلى المعادلة التالية : عصام / لمى - وديع / مها في حين يبيع بقاء اميليا في السفينة مع محمود إلى معادلة مشابهة : اميليا / محمود دون تأكيدها أو الإيعاز بها مباشرة... ومن ثمّ تعرف الرواية مسارا جديدا يقرّ بشرعيّة العود إلى البدء . فإنّ كل الفصام في البداية ، هو الرابط بين هذه الشخصيات ، فإنّ الوفاق هو الذي ساد في الأخير . وبه تكون العودة إلى الأرض - المأل لا ، الأرض السراب .

لكن ما هي مداليل السفينة ؟ .

السفينة :

لم ساء عند تحليلنا لعنوان هذه الرواية أن نتعمق أكثر . بل تركنا الأمر يتّضح تدريجيّا ، وكان لموقع كلمة " السفينة " كعنوان ، وكذلك تواردها في مؤلفات حبرا الروائية أهمية خاصّة إرتأنا أن نحللها في هذا السياق ، لما للسفينة من قيمه دلاليّة كموضع ، ومكان لقاء لأبطال هم بالأساس هاربون من بعضهم البعض ، إلى مكان بجمعهم وحها لوحه ، ومصيرا لمصير . و " السفينة " (1) هي الفلك التي تشقّ العباب بحرا كل أو نرانا ، فهي كـ"المأس" التي بها بفوم البخار صناعيه وهي كـ"الريح" التي تمسح التراب على وجه الأرض ، وإذا نحن أخذنا هذه المعاني معسّا سجد أنّ "سفينة" حبرا هي فلك بوباني الصبع (2) ، يقوم برحله عبر موانئ البحر المتوسط، وفي ذلك أكثر من معنى . فالحصاره البوبانيه جمع العرب والسرق وأعطت للسفينة عمقها الإنساني .

(1) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "سفن" .

(2) تفتّش البافد ياسين نصير إلى هذه الخاصيّة في كتابه : "المكان والرواية" عند درسه للمكان المحرّك لكنّه لم يتعمق في هذه الناحية . ص ص 125 - 133 .

وفي هذه السفينة سيرحل أشخاص هاربون ، أو هم كالهاريين من بعضهم البعض إلا أنّ السفينة ستسحبهم كالريّج وتحملهم معها ، فإذا هم الهاربون من مصيرهم إلى مصيرهم . فكأنّ السفينة رحمتهم الذي سيأخذهم إلى قدرهم . فهي قدرهم وهي مآلهم وفيها تتحدّد علاقاتهم . عصام سلمات هرب من لى وأراد الهجرة . فركب هذه السفينة من أجل سياتن يطلب فلا يدرك . ولمى ركبت السفينة ودعت روجها لهذه الرحلة بعد أن علمت بأنّ "عصام" قد احتارها كحلّ جذريّ لانتهاى العلاقة بينهما . ووجد الدكتور فالح المناسبة لدعوة اميليا للسفر على من هذه السفينة . واميليا دعت بدورها صديققتها مها للرحيل معها على نفس البساط، فدعت مها خطيبها ودبع إلى امتطاء " الهيركيوليز " ، واتضح لنا أيضا أنّ محمود راشد وجد ضالته في هذه السفينة فهو متيمّ باميليا . وإن اختلفت مرامي هذه الشخصيات ، فإنهم اتفقوا على أمر واحد هو إجماعهم على امتطاء هذه السفينة .

إنّ السفينة هي أذاه الهروب بالنسبة إلى عصام السلمان هروبه من لى وبغداد . والسفينة هي وسيلة الملاحقة بالنسبة إلى لى ، وهي وسيلة للقاء بين الدكتور فالح واميليا وكذلك هي بالنسبة إلى محمود راشد الذي يسعى إلى الظفر باميليا . أمّا بالنسبة إلى ودبع عتاف ، فإنّه الوحيد الذي ركب السفينة لا سمحس اختباره وإتّما دُفع إليها دفعا . فمها ألقمنه السفينة وطارت إلى مؤمرها الدولي بروما (1) .

إنّ السفينة هي مآل كلّ شخصيات الرواية ، حتّى مها التي عرف عن السفر آخر لحظة ، وحدث نفسها تلتحق بها في بابل . بل إنها صعدت السفينة . يقول ودبع واصفا الحدث : " تلك هي مها ! بلبس فساتين أبيض وببدها حقيبة بيضاء . تسأل أحد الملاحين على الرّصيف عن السفينة ولا ريب مها ! مها ! صحت بأعلى صوتي ، ولوّحت بيدي وسمعتني ورأسي . وبرت الدرج الفلق بسرعة .

ما أطيبك من ذراعي . بارد ، حتّى في هذا الحرّ - ككأس ماء من عين في الحبل (2) .

(1) حبرا - "السفينة" ص 45 .

(2) م.ن. ص 236 .

إِنّ السّفينة هي قدر هذه الشّخوص . فمها التي قرّرت عدم ركوبها ، غُتِرَ رأبها ، وفدمت لملاقاه ودبع . وفي ذلك تأكيد على وحب اللقاء على أَرْضِيّة هذه السّفينة . وقُدوم مها له أكثر من معنى . فهي ستفتح آفاقا جديدة لا بالنسبة إلى ودبع فحسب ، وإّما بالنسبة إلى الآخرين . فهي المهدئ ، وهي الرّحيق الذي يوجد الحلول لمشاكل تصخّمت وتطوّرت وتعقدت . فمالح قد انتحر . ذلك أنّه لم يستطع احتمال هذه السّفينة . يؤكّد فالح محدّثا "عصام" : " إّما أنا كلوستروفوبيك لا أتحمل الانغلاق في سفينة أو غير سفينة " (1) . ويسرّ له : " سأحاول أن آخذ الطائرة مع لى إلى لندن حالما ننزل في نابولي " (2) . إّنّ "فالح" وقد دُعي لركوب السّفينة استمال اميليا للرحيل معه إلاّ أنّه لم يستطع أن يتحمّل الباخرة بمن فيها . فهي قد اتّخذت هنا ، صورة السجن . وبدوام الرّحلة عدّة آيام لم يستطع الصّبر حتّى النهاية ولم يصمد (3) . فقد تطوّرت الأحداث بصورة سريعة . فبعد رقصة زوجته في ليل مقمر وسط سفينة راقصة في بحر أمواجه متلاطمة متراقصة ، وبعد اكتشافه للعلاقة بين لى وعصام ، وبعد فشله في إسعاد الحُلّ الملائم لحالته النفسيّة وانهياره المفاجئ أقدم على الانتحار بوعي وتصميم . ومن ثمّ فإّنّ السفينة هي قدر يطحن الجميع . فالكلّ في هذه السّفينة ينبعون مصيرهم إلى نهايه . لى بدورها اسافب إلى هذه السفينة من أجل ملاحقة عصام . وفعلّا تمّ لها ذلك ، بل إّنّ زوجها وافقها على الرّحلة مضمرا لقاء ودودا مع اميليا .

إّنّ السّفينة هي مكلّ اللقاء لجميع الشّخوص وموطن تجديد العلاقات المتوترة وتحطيم علاقات مبتورة . والسّفينة بما فيها ، من مرافق وفمرات جاءت صوا للأرض ذاتها ، التي فعل فيها الإنسان فعله ، فبعت فيها مزارل وقاعات وحانات . ومن نمّ كانت موطن للحبّاء والمعات معا ، ولم يركّز جبرا في هذا الصدد على هذه المرافق والعرف إلاّ قليلا ، فالممرات لم تحظ بوصف مدقّق ولا الحانات .

(1) حبرا - "السّفينة" ص 109 .

(2) م.ن. ص 110 .

(3) رأى بعض السّفاد أنّ هذا الانحار اعتباطيّ ولعلّ غفلتهم على هذه العفد التي بتحلي بها فالح جعلتهم بخطئون في تحليلهم : ففالح يشعر بالحطيئة إذ يعترف ضمّنيّا بحيانته لللى أولا ، ولما تمّطى لعلاقة عصام ولى غمرته السوداوية القتاله . وهذا لم بتفطن إليه النقاد وخاصة على الفزاع وغالب هلسا .

وإنما وقى الكاتب السفينة حقها . فوصف باطنها وظاهرها ، مقدّماتها ومؤخّرها . وقد جاء هذا الوصف متبعا حركيّة البحر التي أوضحناها سابقا . وقد وجد في حركة البحر إيقاعا خاصا يعيد به موسيقىّة الكون . فكلّما خرج الأبطال إلى السطح كان الحديث عن النوارس وطيور البحر . وكلّما عادوا إلى قمرانهم كان الحديث النفسي الداخلي (1) . وبين هذا وذاك كانت الأحداث تنمو باطراد وكلّما تطوّرت كان التآزم . إلى السفينة هي رحم كبير يحمل في طياته أرحاما صغرى هي القمرات والقاعات المحتصّة الأخرى التي يلج الأبطال فيها من حين لآخر . ويكتنف هذا الرحم الكبير رحم أكبر هو البحر ، فالبحر محيط بالسفينة يدفعها إلى الأمام . ويدافعها بأمان حيناً وبهياج حيناً آخر . ووفق هذه الحركيّة ينمّط من بداخل الرّحم فيحاول البعض الصراع ويفكر البعض في الانتحار . ويحنّ البعض الآخر . إنّنا ، في سفينة جبراء ، سفينة العشاق كما رأينا سالفاً ، نعيش الحياة ، في توحّجها ، قبل طلب الأبطال الراحة في السفينة ، فإنّها صهرتهم بتقلّباتها وحركيّتها ومصيرها المعلوم .

لكن كيف ورد البرّ في سفينة جبراء ؟

البَرّ :

إنّ الأرض (2) أو العالم الأرضي هو مرتكز الإنسان فهي التي تحمل البشر ومنها يعول وإليها يعود . والأرض برّ وبحر . وقد رأينا البحر في "سفينة" جبراء . فلذا هو رحم يكتنف رحماً أصغر هي "السفينة" . وإذا السفينة رحم يحمل بدوره أرحاما هي تلك القمرات والقاعات المحتصّة يرتادها أبطال استقرّ بهم المآل في "سميه" تنشقّ العباب ساعية وفق شبكة تنسج حيوطها بتؤدة وبطء . ورغم أنّ عالم "السفينة" هو في مجمله عالم بحريّ ، إلّا أنّ حصور اليابسة أو البرّ هو حصور لا يصاحي . فرواية السفينة هي رواية التعتّي بالأرض والاستلاد لها . وقد ورد لفظ التّرتة والبادية عند الحديث عن " يوحنا المعدادن " على لسان فاير صديق ودع القائل: " كان يوحنا كما نعلم يعيش في البادية . عند البحر الميت يعيش على الخرد

(1) نذكر على سبيل المثال : لقاء عصام ووديع وفرندو في القمرة والمحوار حول

الرسم والفن : جبراء - "السفينة" ص 76 .

(2) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : "أرض" .

والعسل تشه عار وجهه صامر . بررت فيه العظام عيباه في اتساع الصحراء...." ويصيف : "صوت صارح في البرية " (1) . إنّ البرّ أو البريّة هو " حلاف المحرّر" (2)، إنّّه اليابسة وهو إمّا خلاء أو ملاء (3) . والخلاء هي الصحراء القفر أو الغابة الموحشة لا أثر للإنسان فيها . فالإنسان لم يعمرها . وإنّما اكتفى باتخاذها طريقا لا غير . لذا لم يستقرّ فيها .

أمّا الملاء ، فهو المدن والقرى والريّيف الذي يحيط بالمدن . والملاء مأهول مسكون ، لأنّ الإنسان وجد فيه مستقرّا . فكّن فيه وأقام فما هي حدود الخلاء لن وجد وما هي قيمة الملاء في رواية "السّفينة" ؟ .

الخلاء :

ورد الخلاء في مواطن قليلة من " السفينة " وهو صنو للصفاء ، وهو عنول النسك والتعبد والزهد . وهو بذكرنا بما رأيناه من بطل "صراح" الذي بلجأ إلى الجبل من حين إلى حين ، لقضاء عطلته . أمّا في "السّفينة" ، فنحن نحدّد ذكر البريّة عند حيث فاير بأعجاب وإكبار شديدين عن يوحنا المعمدان . وذكر الجبل الأخضر الأزرق المتلألئ المحاضن لمباني بيروت " ، على لسان اميليا (4) .

لنّ الخلاء ورد في رواية "السّفينة" عرّصا . وقد جاء عنوانا لمرحلة الصفاء والاطمئنان يسعى إليها الإنسان عن طريق الذكرى ، من أجل الاعتبار أو المعرفة ، كمتعة الباحث الفرنسي الذي ولج الصحراء للكشف والنعيب (5) . إلّا أنّ رواية السّفينة هي ، بحقّ ، قصّة المدينة : مدينة القدس بصفة خاصة ، ومدن فلسطين ، بصفة عامّة . فالملاء هو الذي يأخذ نصيب الأسد من الوصف ، وهو الذي يستقطب همّ السارد ومن ورائه الأبطال ومن وراء الجميع مؤلف حريص وفارئ فطن . فكيف صوّر حبرا هذا الملاء وما هي عناصره وحدوده وأبعاده ؟ .

(1) حبرا - "السّفينة" ص 57 .

(2) ابن منظور : لسان العرب ، مادة "برر" .

(3) من دروس الأستاذ توفيق بكار بالجامعة التونسية سنة 1989-1990 .

(4) حبرا "السّفينة" ص 10 .

(5) م.ن . ص 85

الملاء :

يستقطب " الملاء " ، في " السفينة " ، عنصرين بارزين هما : ملاء غربي وملاء شرقي . وداخل كل ملاء ، نجد قسمين هما : المدن والأرياف . وإلى وردت رواية "صراخ" خالية من ذكر للمدن الغربية ماعدا ورود لفظة "أوروبا" عرضا ، فإلى رواية "السفينة" كانت تربية غاية التراء فقد ركزت على المدن الغربية . فالسفينة تربط بين مدن عديدة وتجمع بين قارات ثلاثة : آسيا وأوروبا وأفريقيا . فالسفينة تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط ، وقد انطلقت من بيروت ، فـ"الإسكندرية" فـ"أراكليون" فـ"ببروس" فـ"نابولي" و"حنوي" و"مرسيليا" . ونجد ذكر المدن أخرى بانكلترا : لندن ، أوكسفورد وكذلك "جنيف" و"لبل" و"باريس" مع ذكر "الأرجنتين" و"روسيا" و"اسطنبول" (1) . وهذا الانفتاح على مدن العرب لا يتعدى ذكرها عرضا كما أن ورودها جاء ضمن توارد الخواطر في دهن الأصوات المتعددة الساردة أو المسرودة عنها . ولا يكتفي السارد بذكر هذه المدن بل يتعدى إلى إيراد أماكن هي معالم معروفة بأهميتها التاريخية المحاصرة . ولا غرو في ذلك ، فرحلة " الهيركيولير " هي رحلة للفرجة والتعرف على المناطق التي تمر بها السفينة وتحط فيها رجالها من حين إلى آخر ، و"السفينة" تربية في هذا الحجاب وراء كبيراً فكلما مرت السفينة بمنطقة أو بقعة أثرية أقيمت رحلات خاصة لزيارة هذه المعالم .

وقد استغل الكاتب كل ذلك من أجل توضيح الأحداث وتطورها . فمأساة الرحلة الكبرى المتمثلة في اسنار الدكتور فالح كان سببها الأول رحلة الكابري(2) التي كان من المفروض أن يذهب إليها الجميع إلا عصام الذي امتنع ولمى التي تمارس(3) . يقول عصام عن الرحلة : " عندما كنا على وشك الرسو في خليج نابولي ، على مرأى من سركان فيزون كان المسؤولون في السفينة قد أعلنوا أنهم رتبوا للركاب سمره جماعته يمومون بها صبيحة اليوم التالي ، إلى حبيبته "كاري" وأنّ النذكرة بخمسة عشر دولاراً وبحب سراؤها مقدماً . وبعد العشاء كاتب السمرة تحدث الجميع ،

(1) جبراً - "السفينة" - ص 10 - 35 - 19 - 109 - 116 - 126 - 220 .

(2) الكابري : Capri جزيرة إيطالية في خليج نابولي ، أغلبها خلجى وكهوف أهمها معارة آرور - هي متنجع سياحي ثرية بأطلال قصر تيباربوس الامبراطور الروماني .

(3) جبراً - "السفينة" - ص 189 .

حتى الدكتور فالح كان على ما سسه البهجة ، والباخرة نساب بن المراكب في
توجهها نحو الميناء . وأضواؤه سعامر من بعيد " (1) .

لنّ الحديث حول الرحلة أمر مقبول ، بل إنه بديهي . إلا أنّ تركيز الراوي
ومن ورائه الكاتب ، على الدكتور فالح له أكثر من معنى . ذلك أنّ هذه الرحلة إلى
جزيرة كبرى جاءت ضمن رحلة السفينة الكبيرة . وقد تفتّلها الدكتور بشيء من
المبول المحس فابتهج لها . فهذه الرحلة الداخلية - إلى شئنا - جاءت لكي تكسر تلك
الروتينية المموجة . ففالح كره السفينة وسئم البحر . فكانت الرحلة صربا من
الافتتاح على العالم الآخر . فكأنه خروج من السجن - القفص يقول الدكتور فالح في
مذكراته : " الحياة مظلمة النهار أسود كالموت - السفينة سجن قفص ، البحر وحش
بغيف ، الشمس سوداء " (2) .

لنّ موقف الدكتور من الرحلة - وإن ورد مستوبا ببعض الاحترار - حتى
الدكتور فالح كان على ما يتسه البهجة" فيه ميل واضح لتفسير المعهود وبدلّ دلالة
قاطعة على أهميّة المكان وتأثيره في الشخصيات . فالتخوص تنمّل مع المكان
وتتفاعل مع الرّمن فتنبو الأحداث وتطوّر بتغيّر الإطار المكاني (3) . وقد كان مسار
الرحلة بطبيعته غيرا منوacula للإطار . فالسّفينة مسقّلة لا نسنمرّ على حال . وكذلك
نفسيات الشخص في تطوّر وانتقال من حالة إلى أخرى . وكلّما أُرست السّمينّة أو
مرّت مضيق ركّز السّارد ومن ورائه المؤلّف على إحدى الشخص . فتتفاعل مع ذلك
المكان وفق ما يمتلّه المكان لها ، وما يرمز إليه ، كما هو الأمر بالنسبة إلى وديع عند
ما مرّت السّمينّة من مضيق كورننت فوصف المرور وأطلب فيه . بل لنّ هذا المكان
دفعه إلى حديث داخليّ ذكره بطفولته معته صديقه فانز (4) . أمّا عصام ولمى فلنّ
نابولي هي التي تثير فيهما الانحان فبطول الحديث بينهما حول آباء الدراسة

(1) حبرا - السّمينّة - ص 157 .

(2) م.ن. ص 223 .

(3) لم ينفط الباحت على المراع في كتابه : حبرا ابراهيم حبرا ودراسه في فيه
المعصّي " إلى نأثير المكان في الشخصيات وحامه الدكتور فالح بما دفعه إلى القول
"لنّ اسجار فالح ليس مضعا" ص 135 .

(4) حبرا - السّمينّة - ص 51 - 52 - 53 .

ماكلترا (1) ، في حين أنّ اميليا لا تنفعل مع نابولي الانفعال الكبير، رغم أنّها مسقط رأسها وقد عاشرتْها منذ أربع سنوات ، بل سيكون انفعالها بفالج . تعترف قائلة : "رغم أنّي ما كنت قد رأيت بلدي لأكثر من أربع سنوات لم أكن أرى الآن إلا فالج ، وعيناه السوداوان الكبيرتان تلتتمعلن تحت حاحبين كنيفين يرتفعان وينعقدان لكل كلمة من كلماته ... " (2) .

إنّ " مدن الغرب " ومعالمه السياحيّة وريفه ورد في " السفينة " بصفة مكثفة ، إلا أنّ أغلب هذه المدن والمعالم لم يقع وصفها وصفا دقيقا ، وإنّما اعتمدت باعتبارها مكانا يفعل فعله في الأشخاص ، فتتفعل به ، فتتطوّر بذلك الأحداث ، وتتعدّد الآرامات ، فتتعدد الدرر وتتكاثر . وبالتالي ، فإنّ الملاء الغربيّ جاء في " السفينة " باعتباره مكان الأمل في البداية إلا أنّه كان أملا حلّيا لا فعّالا ، أملا كاذبا لا صدوقا . فإنّ " هاجر " الأبطال واقعهم الشرقيّ من أجل واقع جديد ، هو الواقع الغربيّ ، فإنّ ما لهم كان سميّة تحمل الهاربين معا ، فإذا هم يواجهون أنفسهم ، وإذا المكان " المهروب " إليه هو مكان اللقاء ، ومكان السبيل هو مكان التذكّر ، ومكان الانطلاق هو مكان الوصول ، فإنّنا أمام مكان رحم أيّما توجهنا فيه وجدنا أنفسنا في نفس الشرايين . فالملاء العربيّ هو عبارة عن غشاء خارجي يغلق المحيط العربيّ وسدّه . ومن ثمّ ، فهذا الملاء لا بعدو أن يكون - بالنسبة إلى الأبطال - شرايين أخرى قد تمتع آفاقا جديدة - لكنّها في الأخير تؤوّل إلى مجرد سراب إذ داخل هذا الملاء مردود مؤوود (3) . والخارج منه موعود مولود . فلا غرو أن يقرّر كلّ من عصام ولي ووديع ومها العودة إلى الرحم الآم ونقصده الملاء الشرقيّ (4) .

لكن كيف صوّر حسرا هذا الملاء ؟ .

الملاء الشرقي :

إنّ الملاء العربيّ كما رأينا سابقا ليس إلا ذلك العناء الخارجيّ الذي يدفع بكلّ قادم إليه إلى العودة من حبّ أُنّى . فـ " السفينة " سنوات رحلاتها والهاربون

(1) حسرا - السفينة ، ص 161-186 .

(2) م.ن. ص 190 .

(3) نذكر هنا عودة المرنسي بجته روحته . وفد تفتّل إليه الدكتور فالج . حسرا - " السفينة " - ص 110 .

(4) م.ن. ص 242 .

سواصلون مسربهم وفق حركته الكون المعهودة . وإن توقفت سفينه العشاق في نابولي ، فل جمعا من الأبطال واصلوا رحيلهم . في حين بقي عصام ولمى ووديع ومها . وإن لم يوضح لنا المؤلف اتجاه هؤلاء ، إلا أننا نعرف مستفا أن بريق العودة إلى الشرق هو الذي يستحوذ عليهم . لقد فشل الهاربون في جعل الملاء العربي مطمحهم النهائي . فحضور الملاء الشرقي كل قويا فاطعا . بل كلما ازداد بعد الأبطال عنه رادت نار المحبة وذكره اشتعالا وفورانا . فالملاء الشرقي هو الأرض الصلبة مرتكر الكون والكينونة . وهو الرحم الذي تستعر فيه الحياة وتمور دقاقة . ومهما ابتعد الإنسان عن رحمه إلا أنه لا محالة عائد . فكيف يتشكل هذا الملاء في ذهن العشاق الهاربين ؟ .

يتجسد الملاء الشرقي في قسمين كبيرين لهما تأثير عظيم في مسيرة التسيح الروائي هما : المدينة والريف .
إن الملاء الشرقي بمدنه وريفه هو الفضاء الأساسي لرواية السفينه ، فل ركب الأبطال السفينة ، فلّ فضاء الأحداث الفعلي يبقى في الأحبر هذا الملاء الشرقي الذي يستحوذ على كلّ العقول . فحتى الأبطال الأجانب يجدون في هذا الفضاء بعض آمالهم ومبتعاهم ولكي يمكن من سر أعمق لهذا الفضاء ، لا بدّ لنا من أن سنسقت أهمّ مكوناته لذلك سنقدم جدولين أولهما يشمل الأقطار والمدن والقرى والأحياء . وكذلك الفضاءات والأماكن الخاصة ، وتانيهما يشمل الريف من مواقع وفضاء طبيعي . وفي كلّ هذا ركزنا على أهمّ الأسماء وأكثرها تواردا .

الهلاء الشرقي

القضاء الطبيعي	الريف - II	المواقع	القنادق والاماكن العامة	القرى والاحياء	المدن	I - المدن
الحقل والكلاب السواقي الصخرة / الصخور الغابات الارض للحمراء اشجار الزيتون الوادي دجلة العرش المنحدر الغمر العين الكهف التلال بحيرة طبريا	جبل لبنان خارج بغداد المقبرة هضاب القدس القلعة جنوب العراق الارض المحتلة جنوب ايران (الخمرة) جبال بختيار	فندق الشام الغرف والقيام فندق داوود الدكاكين الجامع الاموي دير مار ليلس المقاهي الشوارع دير الجبل	سوق الخبوية بركة السلطان حي الشيخ جراح سوق الجامعة سويقة قبة المنصرة عين كرم الطوري راس النافورة بيت حنينا سلوان اندبرة جورة العناب الحالينة	بيروت القدس حيفا البقعة الذليل بغداد الكرخ القاهرة الاسكندرية دمشق	لبنان فلسطين العراق مصر سوريا الكويت	

إنّ هذه الأماكن هي مسرح للأحداث الروائية . وإن وردت عن طريق الحواظر وتناثر الوعي لدى أبطال "السفينة" . وهي تمثّل الماضي الذي سعى البعض أو حلّ هذه الشخصيات إلى الهروب منه ، فعصام يسعى إلى الهجرة من بغداد (العراق) في سبيل سبيل يطلب فلا يحرك . أمّا لى فقد تركت بغداد ملاحقة "عصام" ودفعت زوجها فالح إلى ركوب السفينة - وفي الدّرجة الثّانية أيضا ، حتى تكون الملاحقة المكابّة تامّة ، والدكتور فالح دعا اميليا إلى السّمر معه في " الهيركيولير " فتركت لبنل . أمّا وديع فقد ركب السفينة ، إذ حجزت له مها معيّة صديقتها اميليا . ولم تتأخّر على هذه الرّحلة إلّا مها ذاتها التي اختارت " الطائفة للذهاب إلى روما وتحضر المؤتمر الطّبّي هناك . أمّا محمود راشد فقد ركب "السفينة" ملاحقا اميليا ، متوجّها إلى "ليل" للتدريس بجامعة أو هو هكذا يدّعي ! . إنّ جلّ شخصيات السفينة ، هم شخوص عابرون من مديهم . إلّا أنّهم ، وقد التقوا على متن السفينة ، فإنّ هذه الأماكن اكتسحت أذهانهم وأمسّت أرض الماضي التي لا تنسى، والواقع الذي لا يُعفى . وإذا هذه الأماكن تصبح رحمهم الذي وإن خرجوا منه فإنّ العودة إليه أمر لا مناص منه . فالسّفينة قدرهم الذي حملهم في رحلة وهميّة سرعان ما تنتهي إلى عود على بدء .

فما هي خصائص هذه الأماكن ؟

لقد وردت هذه الأماكن في السفينة بطريقه ذكيّة فهي تساهم فتلعا في نظور الأحداث ونعقدّها . ويمكن حصر الأماكن التي كان لها الدور المقال في نمّته الحداثيّة الروائيّة ، في قطرين اثنين هما فلسطين والعراق . إنّ فلسطين (القدس) والعراق (بغداد) هما قطب الرحى في السفينة وهما الرّحم الذي لا مناص منه لكلّ من : لى / عصام ؛ مها / وديع .

أمّا لبنان والكويت ومصر وسوريا فقد وردت عرضا ، بل إنّ السارد ومن ورائه الكاتب ، لم يعطها الأعداد العقبه لها . فليسان هي مطلق الرّحلة ومصر (الاسكندرية) هي مرحلة من مراحلها ، وسوريا (دمشق) مرسلته بوجود باجر دمشق هو رفق عصام في الفمّره . أمّا الكويت فمبها بوجد مكب وديع التجاري .

إنّ رواية "السّفينة" جعلت من تعداد أَرْضيّتها لإيراد قصة عصام ولى وفالح في حين جاءت قصة وديع مرتبطة بملسطين . بل إنّ السّارد ومن ورائه الكاتب جعل لها التي ترى في بيروت (لبنان) رحمها (1) ومأواها وقبرها ، تترك هذه المدينة ونمرّ رأي وديع بل وتتبع خطاه .

إنّ رواية "السّفينة" هي في الحقيقة ، رواية فلسطين بلدا وتسعبا ، وقد تمهّل الكاتب عند الحديث عن بلاد فلسطين وعند وصف أحيائها وريفها .

فجلّ الثرى والأحياء والأماكن الخاصة والمناطق الريفية هي تربة فلسطينية . بل إنّ قصة وديع وماضيه مرتبط كل الارتباط بتاريخ فلسطين . وكان لوجود شخصيّة فايز عطاء الله ، دوره الفعّال في جعل وديع كسارد ، يتذكّر أحداثا حساما عاشتها فلسطين وعاشها وديع شابا . ولا غرو في ذلك ، فقد اختار الكاتب وديعا ليكون السارد الثاني في هذه الرواية فكيف يقدّم حبرا هذين المكانين في رواية السفينة ؟ .

فلسطين : الرّحم / الحرام :

تتشكّل فلسطين في رواية "السّفينة" ضمن منظومتين : فلسطين كواقع حيّ ، كناريخ معيش من ناحية وفلسطين كرمز ومطمح يسعى وديع إلى الاستقرار بسببه والتّضحية من أجله . في البداية نؤكد أنّ "وديع" عاش طفولته في قرى فلسطين، صمت في محبته تلك الصّورة المثلى للقدس وقراها ، وإن حاول مصارعة الأعداء من يهود، إلا أنّه اضطرّ إلى الهجرة وترك أعرّ مدينة في الدّنيا . وبالتالي فإنّ ذكرها تسببه واقعها، لكنّها أيضا تثير فيه عقدة العودة إلى الأرض التي بقي عنها مرعما . وارتبطت فلسطين في مخيّلته "وديع" بصديقه "فايز" الذي قدّم نفسه قربانا للأرض ، فأعطى دمه وخضّب به أديمها المحمّر . إنّ "وديع" ، إذ تحدّث عن فلسطين يصف فسعتي ، ويتذكّر فينسند ، وبيكي فيسدفع . لمد حمل "وديع" همّ فلسطين . هاجر إلى الكويت وكوّن نخارة راحة ، إلا أنّه لم يكن بالسعيد . يقول مقدّما مأساه : " أنا فوق

(1) يقول الراوي : "إنّ لها متعلّفه ببيروت كلّ حمل السرّه بينهما لم ينقطع" . أمّا هي فتعترف : " لا أستطيع البقاء بعيدة عن بيروت يوما واحدا . " حبرا : "السّفينة" ص 49-50 .

الأربعين - لا يغرتك شعري الأسود - غير متروّج أهلي في عبي عتي ، ورعم التسرّيد والصّياغ كسبت من المال في الكوب ، وما أزال أكسب بما فيه الكفاية. هذه سفرتي النّالّة إلى أوروبا وسأمتصّ منها كلّ قطرة ، في اللّيل تتابني ذكريات أليمة ، أليمة حدّا وتتابني رغبات أليمة أيضا . كنت فيما مضى أحد متحمّسا في تدوين الأفكار ، في كتابة الشعر . الفلسطينيين كلّهم شعراء بالمطرة ، قد لا يكتبون شعرا ، ولكنّهم شعراء ، لأنّهم عرفوا شيئين اتّبن هاتين ، جمال الطبيعة ، والمأساة . ومن يجمع بين هذين . لا بدّ أن يكون شاعرا . أتعرف القدس ؟ لعلّك كنت صغيرا عندما اتّهم الوحش اليهوديّ أجمل نصف من أجمل مدينة الدّنيا . القدس أجمل مدينة في الدّنيا على الإطلاق . قيل إنّها بُنيت على سبعة تلال . لست أظنّ أنّ كانت تلالها سبعة ، ولكنني ارتقيت كلّ ما فيها من تلال ، وهبطت كلّ ما فيها من مسحدرات بين بيوت من حجر ورديّ وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصّاعدة النّارلة ، كأنّها جواهر منشورة على ثوب الله . والجواهر تذكّرني برهور وديانها ، فأذكر الربيع ، وأذكر التّماع رقة السماء بعد أمطار الرّبيع . والرّبيع في القدس كان هو الرّبيع لأنّك تراه يحلّ في البلد ، كأنّه مشهد عبّره المرح على حشبة المسرح ، فالجبل البلقع في السّماء قد احصوضر فحاة أمام عينيك ، وحتّى بيتك الصّغير المتهدّم عند منعطف الطريق ، حيث الحجارة المهملة منذ أّيام آل عثمان وحيث الشجرة اليابسة يحسّ الرّبيع ، لأنّ زهورا كعيون الأطفال قد نبتت بين الحجارة نفسها ، حول الجذع العاقر المسنّ نفسه . ولذا فإنّ الليالي قد تأتّينني بذكريات من القدس فأحزن وأغضب ، وأبكي . كنت مرّة في فندق في الشّام عندما ، فوحئت بمثل هذه الذكريات فبكيت ورأسني رحل أعرفه فجاء بسألنسي ما الخبر... فقلت ألكي على أبي وأمي وإخوتي وما عدت أعرف الخجل... " (1)

إنّ هذا الوصف للقدس ولربف القدس جاء مربطاً أشدّ الارتباط بالسّخصيّة السّاردة وديع عسّاف . فقد اطلق من تحديد لستّه " فوق الأربعين " مع تقديم صاف لحالنه الاجتماعيّة تمّ انغمس بعد ذلك في وصف دقيق للفلسطينيّ وربط بين الكنبويه الفلسطينيّة والشعر، وبالتالي أرجع كلّ ذلك إلى نثائية الجمال والمأساة: حمّال

(1) جبرا-السّفينّة" ص 21-22 .

الطبيعه ومأساه الإنسان والكائن . فجمال فلسطين مرتبط بمأساه أهلها . ومن ثمّ تطرّق السّارد ومن ورائه الكاتب إلى وصف أحمل من العالم القدس، فلذا بوصفه عباء وإنشاد ينهي به إلى البكاء المرّة وقد تذكّر مدينة عزيزة عليه ، يأمل في العودة إليها رعم العراقي والصعوبات .

إنّ القدس هي المدينة الرّحم التي نبعت منها مأساه وديع، ولم تكن هذه المأساه مجرد حالة يحسّها السّارد ، وإّما هي حياة عايشها وتابع أطوارها وتنقّس هواءها واستنشّق أهوالها . ومن ثمّ يتتبع وصف وديع الدّقيق لقرى فلسطين وأحياء فلسطين وريف فلسطين ، ولعلّه خصّص لهذه القرى التّصويب الأوفر، من هذا الوصف ، وأروع نصّ فيه أينعت الذكرى هو ذاك الذي خطر له والسفينة نمرّ عبر مصيق كورينث، فلذا وديع ينطلق من سرد للحدث ذاته كي يلج عياهيبي الماضي ندرجيا ، في صرب من الحديث الدّاحليّ الممّصّ "... هكذا يمتصّ نحو السّمسر العارية ، نزلق انزلاقا إلى عرض البحر ، لبحترق ألوانا تمارحت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها ، وصوب عتمة باهنة علّقت بها بقايا من نور يومص ويحمد ، تنقّس في بناياها الأنعام بنقّس الروح في الأشياء الحتّة . أهكذا يكون الدّحول إلى الحتّة ؟ الرّطوبة ، العتمة ، السقوف ، السّاهقة العتيقه ، والترابيل البيسرطيّة من أحواق حياحرها تصدح بأبواق يوم القيامة ، الامتداد ، العلوّ ، الفراغ ، الظلام ، الأتقه الراعشة تتلوّى خلالها سحب البخور ، ويخالط الرائحة الطيّبة عبق من دخان وسموع - مئآت السموع ، والرهبان بلحاهم المرتّقة وسعورهم المسرسلّة بهادى على أكتافهم المسرلة بمأرر فصيّة ودهيّة والكلمات لا تكاد تسبب من سين الألحان اليونانيّة الهادره . ومئات المصلّين ، إتّها دوره من دورات القيامة... هذه الأصوات المخلّله ، هذه الروائح المسحونه بالرّمس . بالعصور العواير ، بلوعات إسانته وفدها وقد سموع لم تطفئها الفل من السّنين . ومن الصامه إلى المعاره إلى المهّد ، إلى ظلمة الصّخور المحوّبه الحابّة حتّى الرّحم علي الحسن ومن خوفها الأعمده الصّحمه المصفوله وقد لمّعتها أيدي المسرّكين جبلا بعد جبل . ليله عبد المبلاد. البرد الفارس . بدف البلح يهطل وينقطع نيران الكواين الصعيرة بمرقع فيها حباب

الكستناء وأصوات تنادي ، وفوايس جدلى مدوية ، لنافوس منها ملاك يبرل من السماء ليقرعه . وفي الباب الصيق المنخفض تحني الرجال والنساء عميما ليستطيعوا المرور من خلال الحجر ، إلى العنيمات الفسيحة بن الأعمدة في آلاف من البشر ، في بصيص الفناديل وقس الشموع الصغيرة ، تحب صليب ضخم سامح الانزعاج ، يشاهدون الميلاد الجديد... وأنا وفايز ننحسر بين المجموع لأنّ للبعلاذ الجديد ، كالقيامة بعد الموت معاني تشدنا لهذا الليل الماطر الموقرور ، لهذه الأناشيد الكورسية القديمة ، لهذه الأرض التي تحت صخرها . مغاور وصوامع وجوامع ، معلنة ديمومة المدينة عبر الحقب الطوال . لعلّ في بطن الصخر نارا ترفض أن تحمد . كما في البعض متا . فهناك نار قد تهبط على الواحد متا منذ الصّعر ، فلا تترك أنارا كحروح المسيح في اليدين والقدمين ، ولكنها تحطّ في القلب لتنقي مضطربة فيه إلى الأبد ، كما في باطن الصحر... " (1) .

إنّ تصوير السارد للمدن والقرى الفلسطينية هو تصوير جذاب يمتزج بالرؤية الدينية الاحتفالية ، فيشعر القارئ بالعلوّ والصفاء . لقد انطلق ودع من وصف " السبينة " وهي تعبر المضيق وتدرجبتا تخطى الواقع المعيش لكي بعمس في الماضي البعيد ، ماضي طفوله ترعرعت في أحضان فلسطين وفري فلسطين . فإذا المشهد حيّ هو مشهد الاحتفال بأعياد الميلاد وما يتبعها من تراتيب وعادات ومراسم تخلق في ذهن الصيّ ذلك الشعور العميق بارتباطه بالأرض وانتمائه إليها .

فهذه المشاهد الاحتفالية هي منبع الصفاء والحبّ الذي يكتّه السارد ومن ورائه الكاتب ، إلى فلسطين ، بل هي المنبع الذي إليه يعود كلما طوّح به الذكريات وعمّه الكدر . ولذلك فإلّ السارد ننوّد في دمه تلك الطمولة، فيتذكّر صديقه فابر وسنسعر تلك النار التي نفور داخله وتلك المواجع التي نحره . وفي هذه المقرة التي أردنا التركيز عليها لأنّها سرّ إشارة صريحة إلى مفهوم المكان عند أبطال جبرا ، فالمكان هو الرحم هو هذا الفضاء الذي أحسنا أم كرهنا هو المحيط الذي منه نعيش ومنه سنموت وعليه يموت وينظمي . إنّ ذكر " الرحم " بعبارة صريحة له أكبر

(1) حبرا-السفينة، ص 52-53 .

من معنى فالرحم هو هذا العشاء الذي بدونه لا نكون حياة ، ومن دونه نستفي الكينونة. وقد ربط وديع بين هذا الرحم وصحور القدس، بل إنه نعتى بصحور القدس عناء متواصلا، وجعل من الصخر رمزا للقدس، رمزا لفلسطين وتواصل ذلك في حلّ الروايات . وهذا الرحم يحيلنا مباشرة إلى ذلك التّوحد الذي شعر به وديع مع فاير وهما يغوصان في الماء وسط تلك العين ، يقول الراوي : " في ذلك الصّيف الطويل عصينا أنا وفايز آياما كثيرة ، في التحوال بين الصخر والريتون ! ولعنا لمدة بقره "عين كارم" لأنها تجمع بين الصّخر والسّجر والماء وربّما لأنها كانت مسقط رأس المعمدان . ولكن قرانا الصخرية الخضراء كثيرة ، عند الظهيرة ، ذات يوم حارّ وقد أخذنا متّا المجد والطمأ وصلنا إلى قرية سلوان وتوجّهنا نطلب العين ... وللعين كهف كبير زلق الدّرجات لم يكن فيه في تلك السّاعة أحد، يغري المتعبين من القبط ببرودته النديّة . هل ثمة في العالم كهف يتفجّر ماء محييا أقدم من كهفنا هذا؟... برلنا الدّرجات الصقيلة إلى أرض الكهف ، على حواصيه تنساب المياه دافقه عبر فحوة كبيرة تتسع عند القاع وتضيق قمتها على ارتفاع يريد قليلا على قامه الإنسان. صخرها الأصفر الورديّ الأملس في نعومة بشره التّساء اللواتي بردنها كلّ صباح ومساء . كنّا ننضح عرقا ، فارمينا على وجهينا الحارّين اللّرجين نعرهما في الماء البارد ونجرع صفاءه المتألق . وفي الحال خلع كلانا حذاءه ، ثم قميصه . وحلسنا على الأرض وأرخلنا في الماء نتراسق به ، ونلعقه وهو بسبل على التّسّفتين فطرات لذيذة . وفجأة قال فايز : أتظنّ أنّ أحدا سيحيى الآن ؟ " وقبل أن أجيب رأسته بنرع ما سمّى عليه من ثياب ويقفز عاريا في فحوة العين وهو بصرح كالجنون : هاي هاي هاي ! وأيا أقهقه . لقد بدا جسده في لون الصّخر الذي أحد لمسحه . مارلت أرى أمام عيني لمعان منكبه وظهره ورعشة ألبتية . كأنهما قطعنا صخر ورديّ ، وهو بحوض الماء متّعا احباءات الشّق العميق والتّريق بداعيه سنعكسا عن الماء الجارى في الكهف . هاي ! هاي صدى بلبل حافق حيّ ...

ولم يكن مني إلا أن نزعنا أنا أيضا تنائي وقمرنا إلى داخل الفحوة المريرة كان الماء يبلغ الرّكبتين ، والقاع ملساء تستجيب للقدم . وفاير بتوفّل حول

المسحط الذي جعل يضيق ويظلم " هنا العرق ، هنا الحذر ! هنا الرحم ! " صاح فايز
وقد انخفض السقف عليه ، وهو بنحني ما استطاع ، ليلمس ببذبه سرّ ميلاد
المدبسة ! صخر وماء ! " حول أفضادنا وجلسا في الماء القريب حتّى انغمر منا المم
والعينان...

وفي أثناء ذلك كنّا نرسم ... " (1) .

لنّ "وديع" و"فايز" بلغا الرّحم بل ولجاء وقد ربطا بينه وبين العين والكهف .
كما تغنّيا كثيرا بالصّخر المحيط بالعين وبصخور القدس وفلسطين . وهما في
إستادهما إتّما تمتدحان الرّحم الذي عليه اتبنت القدس ، ومنه استقيا رحيق الحياة .
فالمكان عند أبطال "السفينة" هو الأرض الصّلبة التي يركّز عليها . وهي الأرض
التي يموت من أجلها الإنسان ويقدم نفسه قربانا .

وقد أبدع جبرا في وصف التجربة التّصالية لوديع وفايز . فقد عايشا محنة
فلسطين بعد أن رضا من "عينها" وتنمّعا في حقولها . وقد استعاد وديع حادثة
استشهاد الصّديق ، وكيفيّة انتقامه من الصّهاينة . وهي حادثة وقعت سنة 1948
وتوضّح لنا بصورة متلى ارتباط الأرض بالإنسان أو ارتباط الإنسان بالأرض . فقد
تخصّبت الأرض بالدم وكذلك السّلاح . وفي ذلك صورة للعطاء المتبادل بين البشر
والرّحم ، فلنّ عمر ماء العين "وديع" و"فايز" ، فلنّ "فايز" أعطى من دمه للأرض . ولنّ
وقف وديع عاجزا أمام موت صديقه واستشهاده فلنّ أيضا روّى الأرض بدم الأعداء .
فقد " قتل قاتليه " (2) .

لنّ "فلسطين" هي المكان الذي سجد فيه جبرا محالا واسعا للوصف والمحدث .
فهي المكان الحيّ في ذاكرة تأبي النسيان . ولا غرو في ذلك فالمكان هو إطار المأساة
بل هو المأساة ذاتها . ذلك أن مأساه الفلسطينيّ هي الأرض السّلبية . يؤكّد وديع في
حواره مع عصام السلّمان قائلا : " ... الأرض الأرض هي كلّ شئ نعود إليها
محمّلين باكسنا فاسا مادنا معلّس من أهذابنا بالسّحب الراكمة . فلنّا في
فردوس المائس هذا نهرب نهرب باستمرار وعلينا الآن أن نعود إلى الأرض . حتّى

(1) جبرا - "السفينة" ، ص 61-63 .

(2) م،ن . ص ص 64-75 .

لو اضطررنا فيما بعد إلى إطلاق جديد يجب أن نكون لنا تحت أقدامنا أرض صلبة تحتها وبخاصتها ، وبهجرتها لنسبة ما تحتها وبخاصتها فنعود إليها" (1) .
الأرض كما ورد في اللسان (2) هي التي عليها الناس ، أنى وهي اسم جنس وكان حق الواحد منها أن يقال أرضه... " . ولا عرو أن يصور رواء حبرا الأرض ويجمع بينها والمرأة في إطار واحد . بل إن المتعمق يلاحظ أن الأبطال وهم يصورونها إنما يصورون المرأة وحراره جسدها .

إن الأرض هي فطب الرحي في رواية " السمينه " . فالمدار كله على أرض فلسطين فهي تستقطب أهم الأحداث ، وهي التي تعد بحق شخصيتها فائده بدانها ، بل إن كل الأمكنة الأخرى هي في ارتباط معها ، تسعى إلى إبراز صورة فلسطين وجسمه فلسطين وبأساتها . فملسطين هي الأرض التي بجاهد الفلسطينيين من أجل استعادتها . ومن ثم ، فإن أبطال حبرا يأملون في عوده مرتضيه بل إن "وديع" قرر العوده . يقول معترفا : "... لكنتي قصبت هذه ، السنين كلها مصرا على الرواح منها - أعني الأرض - أجمع الفلس إلى الفلس ، من أهلها - من أهل نور عينها - أنا انتهت عرسى ، أو كاد . لقد نفلت أموالى إلى القدس ، واسنرب أرضا واسعة في قرية قرب "الخليل" . وأسأسى أرضا أخرى في "بيت حنينا" . وسأسى بنا كبيرا من الحجر . وأزرع السدوره والتفاح ، ولو آتني لبس فلأحيا . سأطبق أحدث الطرق . سأعنىم الصخر وأفرس عليه ترانا من تربتنا الحمراء الخصبة الجميله... وسأروح حالما أرحع لكي أجمع بين المرأة والأرض . في العمر بعد سح من منسج ، أريد أن أحب عسره أولاد قبل أن أطلع السنين . سأحب عن امرأة عرفت عنها أنها سمينه . أرمله بنا ، ربما سأزرع ولوا الصل . وسأرسم . سأرسم كسرا . [...] وس شاك سأعمل على نصيب الساعه الحاسمه " (3) . إن "وديع" يرسم خطوط المستقبل مطلقا من إحداء الأرضه اللامه وهو إلى جمع الأموال ، وعاجر من أهل هذه الأموال ، فلما يسعى إلى العوده إلى الأرض / الرحم - الأرض / المرأة / الأرض الأم فهو يعبر الأرض محالا للفعل الخلاق والخصب الدائم والعطاء دون أحد ، فهو لذلك سحيم بين

(1) ج. ٣ . ص 86 .

(2) ابن منظور : لسان العرب مادة "أرض" .

(3) حبرا - السمينه - ص 88-89 .

الأرض المعطاء والمرأه الولود . كلّ ذلك ، من أجل المساهمة في الفعل ، من أجل استرخاء الأرض التي أفتكت ، من أجل الأرض التي رواها فاير بدمه ورواها هو سدم الأعداء . إلى هذه الصورة أو المشهد من أروع الصور والمساعد الصالته ، فوديع مؤمن بالفعل مؤمن بالإرادة ومؤمن بالرسالة . وهو يعلم أنّ إقداسه ذلك سبحانه بموقفها الرافض لمعادره ببروب فهي رحبها الذي لا يمكن فراقه . في حين أنّ آتة تدعوه دوماً إلى الرواح (1) ، إلا أنّ المسار الروائي جعل منها بلحق بالفسفة . وبالتالي فهي سجع وديع على تحقيق أسانيه بل إتبا نساءل سؤالاً استنكارياً يحمل في طياته جوابها الصريح نقول : " وهل غير القدس لي مدينه ، وأنت فيها ؟ " (2) .

إلى فلسطين هي المآل الذي يسعى وديع إلى بلوغه وهو المكان الذي تمخر في كلّ الابطال صوراً ستى بل إلى الخديب عنه هو حديث عن الحياة دأبها . وما وديع في حقيقة الأمر ، إلا الصورة الحقة لهذه الأرض . فهو الذي يمثل باطنه وظاهره بره فلسطين ورحيق فلسطين . إلى فلسطين هي الرحم الذي سحر عنده وديع بالراحه والآمان الذين عدهما مد رمان .

بغداد :

ارتبط بغداد وبخسدت في سخوص تلاته هي : لى وفالح وعصام فهد هاجر هذا الثلاث كل على حدة في طلب العلم ، وابعوا أحداث العراق من الداخل والخارج ومن ثمّ ممّن الكاب من إعطاء صورة عن تاريخ العراق الحديث ، وما عكسه من أحداث ، وما يعرفه هذه السخوص من قصابا . وإلى حاول عصام الهرب ناركا بغداد بدون رخصة وهو المهندس القدير، فلنّ "لى" رفقه زوجها فالح لاصمه، وسنّا فسنا اصمحت العلافات . وبالتالي تحددت الامكنه واصمحت . وقد ارداد الوصوح كلما يقابل هذه السخوص وكلما يحادث مع صفه الرّكاب . إلى بغداد هي المكان المصنّف لرواه "السّميه" فهي المطلق الذي أشرر مأساة عصام وحرى لى وسوداونه فالح ، وإن اسحر فالح ، فلآته لم يستطيع أن يحاه أرضه محابه صرخه . يقول : "كاتب هناك عصام أسعر فيها نأتما رغم كلّ ما يهس البلد من مساوئ مضطّرون إلى البقاء في حال من الرّكود كتب أحسن آتبي أحسن في هذا الرّكود الآس . كلّ ما آراه وأسمعه ليس إلا نصفاً سآته بدّل على عمى الآس" (1) .

(1) جبراً "السّميه"، ص 44 .

(2) م.م. ص 239 .

لنّ بعداد لم تكن بالنسبة إلى فالج الأرض الموعوده ، ولعله الشخصيّة النائرة
دوما . وهي لا ترتبط الارتباط كله بمكان معيّن . فهو يرى أنّ الأرض والعصر "عصر
الدود، دود ، دود ، دود ، الدود في كلّ شيء" (1) .

ولولا بعض اللحظات التي أرنه رونق الحياة مع أمبليا التي تعرّف عليها في
فندق سان جورج إبّان المؤتمر الطليّ بيروت ، عرّفته بها طليمة شاتة بيروتية هي -
وإن لم يذكر اسمها صراحة - على الأرجح مها ، لأنكر وجود اللذة في عصر الدود ،
بقول : "ذهبنا إلى ستريو قريب ، لم أكن شاهدت ستريو في حياتي من قبل . مظلم
فيما عدا بصيصا من نور أحمر يصحّ بموسيقى جاز غنيمة عاليه ، نصمّ الآذان ،
كأنني دخلت رحما آليا هائلا عودة إلى الأحشاء ، جلسنا في ركن بعيد وأنا أكاد . لا
أرى موطن قدمي بضعة فتية وفتيات يرقصون ، لم نرقص شرثنا ، قبلتها مرارا .
وفي تلك الليلة لم أُم ، ولا في الليالي الثلاث التّالية رحل جديد استق في داخلي ،
ميت قام من بين الأموات ، مدينة القيامة والحياة ، بيروت كأنني لم انتزع عن
أراضي لي في أبي الخصيب . نخلاتنا ، إذا جاءها ماء السّواقي من شطّ العرب ،
فليأكل رطبها المتدلّبات من يشاء . الحياة هي المهمّة إمبليا" (2) .

لنّ "فالج" وجد في هذا السّتريو الصّغير رحما يلجأ إليه وبدونه لفقدت الحياة
طعمها أمّا أرضه في العراق ، فقد شعر إزاءها بالإحباط والاسبات أيضا . إنّه فقدل
الحذور التي تمدّ المرء شئخ الحياة الخلّاقة، فلا هو يشعر بالفراغ المحيط ، ولم تكن
لمى ليعيده إلى أصله في غياب بوقه لها واندماجه في حبّ أكبر من أن تُحد .

أمّا بعداد عبر رؤية لمى ، وعصام فلتها المكان الذي لن يغيب عن الذاكرة .
رغم ما يعابسانه فيها من ضنك وظلم وأحرف، وعبر مشهد خارج بعداد وفي لحظة
محتلّسة حكى عصام مغامرته مع لمى وقد النقبا خفيه . وذلك إثر حروجه إلى ظهر
السّفينة وتجسّدت أمامه لمى فلا-الحادثة القديمة ننحسّم أمامه وتفعّل الخبلة فعلها .
بقول : "... وفي وسط الحقد العارم ، أُمامي انفدفت لمى لاسه عارية لا أعلم . فهي
في ثيابها ، ولكنني أرى كلّ جراحة من جسمها . فالسّفينال الرّياستن المعطرترسان

(1) حبرا - "السّفينة" - ص 222 .

(2) م . ن . ص 221 .

بالرّوج والتّديلان المنطلقان من الفبيص - إتّها هنا ، أمام عيني ، وراء عيني على بعد متى ، بين يدي . ونحن في سيارتي منطلقان مع الليل ، إلى خارج بغداد ، وبدها كالمخبرير تغلّني نلنصفّ حول عمقي تهبط إلى فمي تنغلغل في قميصي . انعطمت بالسيّارة عن الطريق العامّ إلى حقل مهجور . وحملت السيّارة تصعد وتهبط على التصاريس التّرابيّة المضطربة ، ولمى تمول : "أحذر السّواقي هذه الأراضي تشقّها السّواقي أحذر" (1) .

إنّ هذا المشهد الذي يمكن أن يصرّ سينمائيّا حيث ركّز الكاتب على متابعة الحدث : حركة السّفينة في البحر لكي ينتقل إلى حركة السيّارة خارج بغداد ، يؤكّد ارتباط الأرض ولمى وارتباطهما بعصام . فبغداد خاصّة والعراق عامّة هي الأرض التي منها انطلق عصام ، بل منها انطلق وعيه بالكون ، لكي يرحل عبر تجربة ثريّة رادتها العلاقات الاجتماعيّة المرتبطة بأسرته تأرّما .

فبعد انفراد عصام ولمى في نابولي اسنعراضا جانبا هامّا من تاريخ العراق في أواخر الخمسينات . كما أثارا قضية الحسام حول الأرض ومقتل جواد الحمادي عمّ لمى على يد سعدي السّلمان والد عصام (2) . وكلّ هذا هو الأرضيّة الأساسيّة لمهم هذا العمل الرّوائي . فمأساة عصام ولمى لا تفهم إلّا بفقه هذه الدوافع والعلل . ولعلّ أعمق مأساه هو أنّ يتعارف الأقرباء ، في أرض الغربة . ولا تكشف الحقيقة إلّا بعد مدّة زمنيّة لا يستهان بها (3) وإذا الحقيقة مرّة ، وتسوّج الفراق لا توطد العلاقات . ونحدّد لمى أصول هذه المأساة فتقول : "كلّنا حرة من ذلك الخطأ ، ذلك الإثم جزء من تلك اللعنة - إتّها لعبة الأرض ... " (4) . إنّ الأرض ، هي التي تحدّد المصائر ، وما الشخصيات إلّا ظلالها المتحركة . ومن ثمّ فإنّ الأرض وهي تميد إتّما تتّبع حركة كون يسير وفق مساره المعهود . وكذلك الأمر بالنسبة إلى لمى وعصام فبغداد ، وإنّ بات ، لا بدّ أن نكون المقرّ ولا مفرّ . وقد أسرى وديع محدّدًا للمسار الآتي ، حبّ تمول :

(1) حمرا - "السّفينة" - ص 15 - 16 .

(2) م. ن. ص 167 .

(3) م. ن. ص 172 .

(4) م. ن. ص 173 .

- "هنا يا عصام بلغت أسطورتك حدّها ، نَمَّ تَبَدَّدَتْ . انكسر الطوق من حولك ، وما عليك إلا أن تخطو فوق الحطام والردم - إلى حيث توجد حرّيتك .
- في بغداد ؟

- نعم في بغداد ، حرّيتك لن توجد إلا فيها . إنها لن توجد في الـ "هناك" الضبابي ، الوهمي ، المعري في أوروبا أو غيرها . هناك التلاشي في التّماهه . هناك الهرمة الحقيقيّة . أنعلمين يا لمى أنّ عصام لدّعى أنّه كل هاربا منك ؟ أمّا أنا فأقول ، إنّه كل هاربا من مدينته ، من أرضه . وحرّيته لن نكون إلا في مدينته في أرضه ، أسمع يا عصام ؟ في أزقة بلدك ، في بساتينه في صحاريه حرّيتك هي أن ترفض الهرب ، في أن تجابهه ، في أن تقبل بما يمضي نفسك ، وفي أن تعرف هذا المصض والغصب والسعي البطيء الموجه . حرّيتك هي في أن تكون مهندسا في أرضك - مهما ضاقت بك وتفتّنت في إيذائك" (1) ويواصل وديع في قوّة وحنق :

"... أمّا كماكم عسائريات؟ متى سنرصون بمواجهة العاصفة في سبيل ما تريدون ؟(2)
لنّ الأرض هي التي تدعو ، وهي الرّحم الذي لا بدّ من العودة إليه وقد قرّر عصام العودة كما أنّ لمى ستعود مرفوقة بحبّة زوجها الذي استحرّ لأتّه لم يصمد في مواجهه الأرض . وإذا "بغداد" بدورها تأخذ شكل الرّحم الذي لا بدّ للأبطال من العودة إليه .

لنّ فلسطين والعراق ، وهما المكانان الأساسيان في رواية "السّفينة" : ممثّلتان الرّحم للأبطال . فالقطب الأوّل ونعني فلسطين ، هي القطب الذي تتشكّل حوله أغلب الأحداث ، كما أنّ القطب الثاني أربطت به نخوص ، بعدت عنه لكي تلتحم به ثانية . إنها الأوبة التي لا بدّ منها إلى الرّحم الذي عنه نصر الرّحمة، وفيه يكون المال ، كما أنّ دورة السّفينة ذاتها . وقد انطلقت من بيروت هي لا بدّ عائدة إلى المطلق، فإذا حركة "السّفينة" ذاتها تحكي الرّحم . فهي تربط بين أماكن في شبكة مترابطة الأجزاء والأطراف .

1 - حبرا - السّفينة - ص 240

2 - م . ن . ص : 241

إنّ المكان في "سمنية" حبرا لا بعدو أن يكون الرّحم ، فالأبطال يقفون أمام الكون باطرين إلى أمام ، لكنّ عيونهم الباطنية تسعى دوماً إلى عودة نطلب فتدرك حيناً ولا تحرك أحياناً .

- "البحث" :-

إنّ المكان في رواية "السّمنية" اتسم باتساع رقعته واختلاف حدوده وفصائه . وإن كانت "السّمنية" هي المكان الأساسي ، فإن "الشرق" كان له حضوره ولم يغيب "العرب" أيضاً . لقد اتسع المكان في هذه الرواية رغم ضيق "السّمنية" كوسيلة للإبحار . فالأبطال يتحركون عبر حدود العالم ، ومن ثمّ فيلّ ركاب "السّمنية" الهاربين في أغلبهم ، هم رحلة من مكان إلى مكان ، لكن هذه الرحلة كانت عودة على بدء ، خروجاً لدخول ، انطلاقاً لرجوع . وضمن ذلك كلن المكان يتشكّل في صورة الرّحم الذي منه يكون الانطلاق في رحاب العالم للعودة إلى نفس المكان ، إلى نفس المنطلق . وإلى كانت رواية "صراخ" قد اعتمدت المدينة كأساس مكانيّ لها ، فإن "السّمنية" تفتّحت وأضحى العالم بأسره هو مكانها المنفتح الواسع الصيّق في آن . أمّا في رواية "البحث" فنحن إزاء مكلن - كتابة أساساً . فالسّارد الأوّل كما بيّنا في فصولنا السابقة يقصّ قصّة ولید ويقدم لنا الظروف المحيطة ، فإذا المكان غرفة خاصّة . يعترف الرّاوي قائلاً : "كلما دخلت مكتبي وأغلقت بابها عليّ دون عائلتي دون أصدقائي ، دون النّاس كلّهم بتوحد الكون في غرفة صغيرة مكنّصة اكتظاظ العابه مائحة موج البحر وأتوحد أنا فيه . فأتقد وأنقذ وأتهاوي في فضاءات مدوّمة كقطعة من الشمس استرت عنها ، ويطوّحت في فضاءات كون مجهول راعب ، رائع . لا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلاّ بعبارة عاجزة هنا، وعبارة أعجز هناك" (١) . إنها العرفة - الرحم التي فيها يكون المحاض ، ومنها يكون الميلاد . وهو ميلاد صعب صعوبة الحياه ، لئس لطيف لطف الحياه، مستعقب تشعب الحياه ، وفي هذه العرفة - الحالة النفسية يعتكف الرّاوي ليربط بين أجزاء نصّ هو صورة لسيرة محتملة لبطله الخفي المتواري . وعبر هذا المكان-النصّ تتصّح أمكنة كسره اقنصاها السرد وورد فيها فضاءات متنوّعة يمكن حصرها في بلاد فلسطين أوّلاً وخارج فلسطين تاساً .

(١) جبرا "البحث" ص 364 .

وينقسم حارج فلسطين إلى قطبين : أولهما البلاد الشرقية المحيطة بفلسطين وبانيهما البلاد الغربية . ويضاف إلى هذه الأمكنة مكل آخر له شأنه هو سكل الباطن المسمى . فكثيرا ما يلجأ الأبطال إلى ذوابهم يعمقون في دواحلها ويعوصون. إلا أن هذه الأمكنة على سوعها قد تتبع نفس السق الذي وجدناه في الروابتين السابقتين "صراخ" و "السفينة" فهذه الأمكنة هي في نظر المواعل أرحاما تضيق أشد الضيق وتتسع أوسع الاتساع في آن واحد . وبورد الجدول التالي لإبرار أهمية فلسطين كمكل أساسي للرواية يتلوها الحارج ومعنى به البلاد العربية المحيطة بفلسطين والبلاد الغربية المتمثلة في أوروبا وأمريكا . أما الداخل فيتمثل في العبارات الدالة على باطن الإنسان وهي العالم الذي توجب الهروب إليه سعي وراء نسيان يطلب فلا يدرك . وهذا العمق كما سيتراءى لنا يحد معينه في رصيد ثقافي يحدو الأبطال ويعمق فيهم الجنوح إلى الدات بحثا عن أسرار هي بالأساس : سرّ الوجود وتأصل لكيل ...

١ - فلسطين

الريف	الأماكن العامة	المدن والقرى
- الجبل	- المدرسة - مكتب الأب	- الخليل - طهوب
- جبل حريطون	- مارقريس - شارع الرشيد	- الموردة
- الفردبس	- دير ابينا انطون	- القدس - الأرض المحتلة
- كهف	- المؤسسة الحكومية الأهلية	- بيت لحم - حارة العتاترة
- التلال	- مقر الطلائع المصرية - الفنادق	- الدهيشة - أبي غريب
- أشجار السوت والريتون واللوز	- دير مارلياس	- غزه
- الحرة	- دير لزور	- العقبة
- البرية	- المصاييح	- مأدبة
- الطريق الوعرة	- المقاهي	- السلط
- الوادي	- الملعب الخارجي	- اللد
- الصخر والصخور	- دير مارسابا	- الرملة
- جب أسود	- الأسواق	- عين سفي
- شمال القدس	- المنازل	- الحى
- البئر	- بيوت الفقراء	- جورة النسناس
- أبواب السنونو	- باحة المهد	- بيت ساحور
- تفاح المجامين	- جرسية الألمان	- البوابة
- حرش	- القناة	- طبريا
- الفضاء الريفي	- البراق	- رأس فاطيس
- الفيافي والقفار	- المسجد الأقصى	- الهندازة
- الصحراء	- الطريق الجديدة	- المدلبسة
- ...	- البقعة	- بيت حنينا
	- الجامعة	- رام الله
	- سفال الصخر	- الطور
	- طاحونة "أبو أسكندر"	- باب عامود
	- كنيسة المهد	- نابلس
	- مستشفى المجاذيب	- البيرة
	- مطار قلندية	- ...
	- الرنزانة	
	- ...	

2 - الغرب المدن والقرى والريف	1 - بلاد عربية المدن والقرى	المؤسسات والأماكن العامة
<p>إيطاليا : ميلانو - دير سانتا ماريا - المانور دولورو - ميلانو - روما - مصرف روما فلورنسا - البندقية كندا أستراليا إنجلترا (لندن) : الجامعة / منشتر ساكس - مدرسة للفن للاقتصاد أوروبا الولايات المتحدة (التكساس) كولومبيا - أمريكا - بوغوتا أمريكا الجنوبية الكلية الانكليزية اليونان برلين ناريس (بوليفار سان ميشال - مونتاتش)</p>	<p>قائمة الجمارك - ساحة عترة البنوك - مقاهي شوارع حديقة عامر ودله - فنادق شارع الرشيد المطابق المصين - البتاوين المنازل - الطريق دار المعلمين العالية - الغرفة الصغيرة شارع الرشيد - بيروت الغرف بيت كانم بيت وليد السما المدراس والكليات كلية الملكة عالية الغرف الرحم الكليات والمدراس دار المنصور الفنادق الكليف هاوس (بيروت) حديقة دار شمال (بيت عامر) دكان أبو رزوق المطاعم والمراقص مدرسة برنوليا</p>	<p>لبنان (بيروت) سوريا : (دمشق) الربطة العراق : (بغداد) بغداد الجديدة الأردن : (عمان) دبي - (أبو ظبي) السعودية بغقوة القاهرة أصفاح مادين / دبار بكر (شمال العراق) الكرك مادبة السلط لخايج - الكويت - البحرين الأعظمية - السفينة البصرة - الموصل الحلقة شمال (بيروت) القلوحة - الرمادي بابل الصحراء والبحر</p>

III - الداخل :

ركن قصي في داخلي
 الجسد
 الفمقم
 الصخرة النفس
 الحب
 الجراح
 الكتاب
 عوالم الإنسان الداخلية
 غرفه المنداحله
 القصائد
 الكوابيس
 كتاب "الإنسان والحضارة"
 كتاب المفرد
 كتاب وقت النحدي
 المتاهات
 الكتابة
 بحر الأوراق / غابة الكلمات

فما هي خصائص هذه الأمكنة ؟

- فلسطين :

إنّ المكان الأساسيّ للأحداث في رواية "البحث" هو فلسطين ولا أدلّ على ذلك من هذا النبوّع والسّمول الذي سعى إليه السّارد ومن ورائه المؤلّف لإعطاء صورة كاملة واضحة عن فلسطين . فأورد مدن فلسطين وقراها والأمكنة الخاصّة والعامة بها . وقد جاءت القدس في المقدّمة حيث تكاد لا تخلو صفحة من ذكرها أو ذكر حيّ من أحيائها مهما كان السّارد ومهما كان الحدث . إنّ فلسطين بمدنها وقراها وأماكنها العامّة و الخاصّة وريفها وخلائها هي قطب الرّحى في رواية "البحث" . ولا غرو في ذلك ففي هذا المكان سنأ ولید وفيه نزرع ومن هذا المكان هاجر وإليه عاد ستابا ثم عاد إليه كهلا ، ليزوره من حين إلى حين متسلّلا نائرا . وإن استقرّ البطل في بغداد ، بعد أن أمعن في الرّحيل إلى أقطار العالم ، فإنّ محطته الأخيرة كانت دوما أوة مأمولة إلى فلسطين . بل إنّ الرّواة الذين تحدّثوا عن ولید ، تحدّثوا بالضرورة عن فلسطين ، فهم في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع تربة فلسطين وقرى فلسطين وهموم فلسطين . وكما هو واضح من الجدول الأوّل فإنّ فلسطين مذكورة بمدنها الكبيرة : القدس ، غزّة ، رام الله ، نابلس وبقراها وأحيائها ، إلى جانب ريفها وخلائها وكهوفها وحبالها وعاباتها وأشجارها وبرتقالها وزيتونها وزهرها . وقد وردت هذه الأماكن في حديث ولید بنفسه وهو يروي نبذا من سرّته ، كما وردت على ألسنة الرّواة وهم يذكرون الرّجل بعد أن رحل رحلته الأخيرة . وأوّل نصّ ذكرت فيه فلسطين بمدنها وريفها هو حديث ولید التّلقائي في الشّربط الذي تركه مسجّلا في سبّارته وعتر عليه الذّكنور جواد وسخه . وقد جاء هذا النصّ مصمّحا بوصف لأمكنة وردت تناعا مترابطة حببا ، عبر مترابطة حيناً آخر . يعترف ولید : "أخذت الكس وأفرعته من الكنب على عتبة الشّباك ورحنا أنا وسلبمان وعدد نقمر في الحواكير إلى أشجار الزّيتون ، جداد الزّيتون مستمرّ ونحن نلمط البمايا المليلة النّائية بين الأشواك والحجارة والتراب أو العالقة بالأغصان العالية تهترّ وضطرب والأقدام تتشبّث بحراية والعالم كلّ أشجار زيتون عارية ومثقلة..." (1) إنّها مرحلة

(1) جبرا - "البحث" - ص 26 .

الطفولة ومعانيته الرّيف بعين الطّفل، فهو ينظر إلى العالم . فلذا هو غابه رسوب
تملىء بالحبّ لتحسى وبفرغ ممّا أعطيت لكي تملأ من حديد ، ووسط هذه العابة بساً
الطفل وترعرع . وإن لم يورد وليد أسماء الأماكن إلا القليل القليل ، فإنّ هذا
الوصف يحيلنا مباشرة إلى بيت لحم أو القرى المحيطة بالقدس ، وهي في الغالب
الآدم ، قرى فلاحيّة يعيش أهلها شصف العيش في سكّون ويقاومون الضنك في دعة ،
ويرحلون إلى المدن بحثاً عمّا يقيم الآود ، ووسط هذه القساوة تكون الأحلام وريديّه .
يتساءل وليد الطفل : "هل الجنّة هناك وراء السّماء حيث تلتقي السّماء بالأفق ولو
بلغت ذلك الأفق البنفسجيّ على الجبال الزّرق لفتحت ثغرة في السّماء ودخلت منها
الجنّة أه يا مسكين يا جاهل إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عوالم أخرى وما لديك إلا
هذا العالم القاسي العنيد عليك أن تقارعه ولا تخشاه تعلمت ذلك في المدرسه
وأصاعى بعجز عن المسك بالقلم لشدة البرد فأفصح فيها" (1) .

إنّما أحلام الطفولة البريئة وتتواصل المتساعد الوصفيّة للمكان ويذكر "جبل
حريطون" (2) دون وصف، وإنّما يرفقه بتعليق حول جبل الفردوس يقول : "ألعله
الفردوس الذي أذكر تقاعّ المحابن الذي تحمله شحيرات صغيرة بين الصخور أحمر
براقاً صقيلاً تستقرّ التّفاحة في الكفّ كالجموع مغرية بنعومتها وجمرتها وأخسى أن
أدوقها والمجنون الذي رأيناه مغلولاً في تلك العرفة المحرّبة المظلمة في دير مارجرس
كم كان وديعاً وكثيف الشّعير واللحية تمّ صار شرساً أهوج صرخ وعاط إلى أن انهارت
قواه ومثّ خوفاً منه ... (3) .

إنّ هذا النصّ محمّل بتصوير بديع لريف فلسطين وهو نابع بالأساس من
ذكرات الطموّلة ، ولا غرو في ذلك فوليد عاشق لفلسطين بها عاش صغيراً وبها حلم
كهلاً ، فلذا هي ريف مريح يتجسّد حلماً مستمرّ العطاء كلّما نذكره كلّ الوله
والعشيق الحقّ . ويتّضح من ذلك مدى ارتباط المكان بهذه الشخصيّة فتصوير
فلسطين هو تصوير لرؤية وليد في بحتة عن الأرض الصائغة . وتصل هذه المجمودر

(1) جبرا - "البحث" - ص 27 - 28 .

(2) م. ن. ص 29 .

(3) م. ن. ص 30 .

بالحديث الذي أورده الدكتور جواد على لسل "عيسى ناصر" الذي أعاد إليها لا حياه ولبد وطمولته فحسب ، وإتما تابع حياة الأسرة بكاملها ، فوصف لنا سيرة مسعود المرحان والد البطل وعبرها وصف فلسطين ، وأطنب في وصف نكبة فلسطين . ويبدأ عيسى حديثه عن النكبة بوصف ظروف وفاة مسعود ذاكرا اسم الحارة فيقول : "... رافقناها [نجمة روجة مسعود] أنا وزوجتي إلى بيتها على الطرف الآخر من الرّقاق في حارة العتاترة ودفعنا الباب الخشبيّ لنرى في ضوء قنديل النّفط أبو وليد [كذا!] ملقى على الأرض في فراشه ، وعيناه ككرتين من زجاج تحذقان بنا فأسرعت إليه وانحنيت فوقه وبرق أغمضت جفنيه ووجهه بارد صلب كالحديد" (1) . إنّ حارة العتاترة هي أحد الأمكنة التي أولاهما السّارد اهتمامه بحكم ارتباطها الكبير بأسرة وليد، فمسعود هو أحد الأفراد الذين تعذبوا وعرفوا الضّك . وقد مات في أسوأ حال . ولا غرو في ذلك فبلاد فلسطين عرفت إتل مآسيها هجرة الشّباب في سبيل بحث عن الرّزق يطلب وقلما يدرك . يقول الأب أنطون : "حالا نطلع من المقبرة عدا يجب أن نستعجل ونذهب لمخازنة ثانية واحدا واحدا ، يا عيسى ، رجالنا يذهبون ولا يعودون وشبابنا كلهم مشتنون كلّ واحد في بلد ، يفتشون عن لقمة الخبز في مدن هذه الدّنيا وصحاريها وآباؤهم من العور والحسرة يمنون هنا وخدمهم - مثل مسعود صديقنا حلف ثلاثة شيلّان ولا نجد واحدا منهم يحضر دفنه" (2) إنّ القرية تنتحر تدريجيّا . فالسّباب عمادها هاجر والسيوخ ينتظرون نهايتهم دون أدنى أمل . إنّها الأرض التي تعيش الضّك والعوز . فالمكان هنا يتسم بالخراب والمقبرة هي التي نفتصي حركيّة خاصّة . فأفواج الموتى لا ينتهي : "كانت بيت لحم تبدو لي أنّها احترت من الفردوس ، ولكّتنا ما عدا نسمع فيها تلك الأيام - إلا أخبار الوفيات ، القديسين والأعياد والموتى . وإذا جاء عيد الميلاد ببواقبسه ونرايمه المرحّة ، لم يكن أكثر من زحّة مطر وحيزه فيها بضع يذور الحياة ، في شتاء فاحل أجرد يدوم طوال السنّة ، مليئا بأناسيد الجنائز - في لغات عديدة ومراسيم محتلمة . كان ذلك فيما أذكر سنة 1950 أو بعدها سنة وبيت لحم قد بضخمت بآلاف النّاس الذين لجؤوا

(1) جبرال - "البحث" ص 90 .

(2) م. ن. ص 91 .

إليها" (1) . إنها المدينة المأساة، ففي نهاية الأربعينات وبالضبط سنة 1948 كل قرار المقسم وعرفت المدن المحسطة بالأرض المسكوبة هجرة الكتيرين إليها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى بيت لحم التي لاد بها اللاجئين من صيم الاحتلال الصهيوني واعتصموا . يقول الراوي : "أما اللاجئين فيحتشدون في منازل البلدة القديمة أو في الأكواخ المقامة على التلال المحيطة بنا في الدهشة بين الصّخور ، عدد حواسي الكروم ، على التراب المجدب تحت الخيام المعزقة يتطلعون إلى أمل يراودهم وتتنقل أذهانهم من ذكرى الحقول الجبلية بالذهب إلى يومهم الرّصاصيّ العقيم والحياة تجري كيفما اتفق من خلال الضوضاء والحركة : ضوضاء وحركة من أجل حفنات طحين الوكالة وعدسها . المهانات تتكرّر والشّنائم مسجّلو بطاقات وشرطة ، وساسة سميع أصواتهم من بعيد ، يعدون ويتوعدّون - والحياة تجري كيفما اتفق ، والمخيمات ذلك المجتمع الرّهيّب الجديد ، أحده في "الثّكامل" الذي لم يكن يحظر نبال إنسل" (1) .

إنّ المدينة في هذا المجال تأخذ صفة الشخصية فتصوير السّارد لمسعود الفرخان وجزء من حياته هو خلاصة لتصوير مدينه بيت لحم والحالة الاجتماعيّة التي عليها أهل فلسطين . ولا غرو أن سجع السّارد بن حالة "مسعود" و"بيت لحم" في وصف دقيق مكتنز-المرامي والأهداف : "... في هزلك الهامة [عامة مسعود] . مما يعلوها من شعر رماديّ فصير وما فيها من أحاديث وعروق وآثار جروح ، كنت أرى خلاصة حياة مسعود فرخان لقد كانت كلّها كالسّفح الصّخريّ الشّائك تناقصا لا يقبله العقل" (2) .

إنّ حياة مسعود الملقّب تخاورا بالفرخان وما هو بالمتنهج ، تحمل في طيّاتها عبرة فهي حياة مقاومة : مقاومة الموت والفناء ، مقاومه من أجل البقاء وهو عن ما يقوم به السّفح الصّخريّ الذي اعتصم به اللاجئين . وهو كيان على الأرض الفلسطينيّة والمدينة الفلسطينيّة المسكوبة مدسة بيت لحم ومن ورائها مدن فلسطين كلّها . إنّ المدينة في روايه "البحر" تصبح شخصيّة. إذ تلنّس بالشخصيات وينصوي تحت أوصافها . ولعلّ سؤال مسعود فرخان لعبسي : "ما الذي ستفعلون به أنتم

(1) حبرا - "البحث" - ص 91 - 92 .

(2) م. ن. ص 92 .

أُنتَم السَّيَّاب ؟" (1) هو سؤال بنت لحم لرجالها وسؤال فلسطين لأهلها . لِيَّ ارتباط شخصية مسعود ببنت لحم هو ارتباط عصوي ، فهي منه في الصَّميم . كما أنَّها ليست إلا ذلك الرَّحِم الذي يعلِّفه فيتأسَّى مآسيها وينفعل لمحبها ، بل ويتجرَّع ما يهينها . وعبر تحديد السَّارد لمسار حياة مسعود يتَّبع صمميًا التَّطوُّر الذي تشهده المدينة . وما ثورة مسعود في شبابه على الأتراك تَمَّ الحكم عليه ، ففراره من السجن والمسيفة ورحيله بين "مأدبة" و"السلط" إلى "القدس" إلى "غزة" و"القاهرة" و"العقبة" إلا تصوير لما يعتَمَل في فلسطين من استِشراء للوعي الوطني . لِيَّ مسعود يجسِّم مرحلة من مراحل التَّطوُّر لبلاد فلسطين . ويتَّضح ذلك من تصوير عربة الأب التي عاد إليها الابن: "فخرجت العربة إلى شوارعنا من جديد مجلوة مصبوغة براقاة السَّواد من الخارج ناصعة البياض من الداخل جديدة بشهرة سائقها الجديد" (2) إته التَّجَدُّد الذي لا بدَّ منه . فإِن كبر الأب فرحان وشاح كعرتيه ، فإِنَّ الابن مسعود سلك مسلك التَّجديد. فإذا العربة تتجدَّد، فتتجدَّد الحياة ، ويبلغ السَّجدُّ مداه عند رواج الابن في الربع الأوَّل من القرن العشرين (3) .

تَمَّ تعرف الحياة تحدِّداً آخر بنضح من خلال نرك العربة وتعويضها بالسَّارة فقد أُنقِص مسعود السَّباقة ولبس السَّنطلون ومرة أخرى يتَّضح حليًا التَّرابط المتين بين هذه السَّخصيَّة ومدينة "بنت لحم" ، يقول الرِّوائي : "في سبع أو ثمانى سنوات رزق مسعود خمسة أولاد كلهم ذكور . وكانت السَّبَّارات في هذه الأثناء قد أخذت تنافر العربات في حمل الرِّكَّاب بين بيت لحم والقدس ، ممَّا جعل كسب الرِّزق لمسعود أمرا برداد مشقَّة يوما بعد يوم . عرض عرسه للبيع فلم يسقِّم لسرائها أحد ، ومات أحد الحصانين، فلم يستطع شراء بديل له وإذا هو ذات يوم يبيع الحصان الآخر وعلقى الاصطبل على العربة، ويعلم سياقة السَّارة على يد أحد معارفه" (4) . لِيَّ هذه الفكرة بدلًا على بدابه التَّعبير من أسلوب حياتيٍّ معيَّن، هو فلاحيّ بالأساس إلى أسلوب آخر حيث بدأ المدينيَّة الحديثة تكنسخ هذه الأسواق، فإذا السَّبَّارات والصَّائغ الاسهلاكيَّة

(1) جبرا "الصحف" ص 92 .

(2) م. ن. ص 93 .

(3) م. ن. ص 95 .

(4) م. ن. ص 101 .

يحد في هذه الأمكنة سوقا نافعه . وكذلك نعيّر مسعود من "عرنجي" سائق سيارة "بالقوة" إلى سائق سيارة بالمعل بعد أن هاجر إلى بوعوتا ليعود منها سنة 1937 (1) تمّ أوجدت له "ريجيننا" عملا في دير القدس في أواخر الثلاثينات ، فرجلت الأسره إلى المدينة ، وهو رجيل يستوحيه تطوّر اجتماعيّ شهدته المدن العربيّة تدريجيّا ، فالمجتمع العربيّ إبان هذا القرن كلّ لتعامله مع البلدان المتقدّمة أن تعيّر تعيّرًا فاضحا ، فإدا هو استهلاكيّ وأمسى للمال تلك القفرة الكبيرة على تكييف الأشياء وتغيير القيم ويبقى تصوير مسعود هو تصوير للمدينة الفلسطينية في تغيّرها المسرف . يعلّق السارد على ندبة مسعود إبان عرسه فيقول : "كلّ مرّة أنظر إلى الندبة الطويلة في خدّ مسعود أجدها تشتتّ روزا ، بل كانت ضربة السيّف تلك خطأ رسمته يد نبويّة خفيّة خطأ فاصلا بين شبابه الرائع أيام تلك الحياة البدائيّة السليطة وبين آيامه النالية رأيته رجلا يسعى ولا يصل ، يحبّ الحياة والحياة ترفسه" (2) . إنّ هذه الندبة كانت إبان العرس - إبان الفرح - ومسعود في عرّ شبابه ، وبالتحديد في نهاية العشرينيّة الثانية من هذا القرن . وفلسطين نكت أول مرّة إبان الانتداب البريطاني وكلّ وعد بلفور في الثاني من نوفمبر سنة 1917 ندبة في تاريخ فلسطين وسم القرن الفلسطينيّ كلّّه بالحزن والفجيعة التي اردادت خدّه مع الأيام فلم يصب فلسطين إلّا الألم مثل مسعود نفسه الذي فقد الياس ابنه العامل مؤسّسة بسفها اليهود قبل نهاية الحرب ، بل إنّ مسعود نفسه أصيب بمرض خبيث (3) .

إنّ بصوير حالة مسعود هو تصوير لحالة "بيت لحم" ومن ورائها فلسطين كبلاد مستباحة ، فإنّ اصوت هذه المدينة في تلافيف مسعود وردائه ، فإنّ "وليد" هو صورة أخرى من فلسطين ، فهو - السّاب - الذي نرعرع وسط خضرتها ونعم بحمالها وهوائها كما عايشت بؤسها وضنكها ، لكنّه أيضا رجل في طلب العلم - ثمّ عاد حاملا لوحه هو في الحقيقة وجه فلسطين الناطرة بأمل إلى عد قد بأنّي أو لا بأنّي . يقول السارد عبسى ناصر واصفا وجه وليد : " . . . يتحدثون عن المآسي ننخلل الأفراح عن الصحك ننخلل

(1) جبرا - "البحث" - ص 103 .

(2) م . ن . ص 105 .

(3) م . ن . ص 106 .

النكاء ، عن النسوة يفتتها الحزن ، عن التصميم واليأس ومجابهة الموت ، مع معانفه
الحمال والروعة - أخلط هذه كلها معا تتكامل صورة ولید" (1) . إنّ هذه الصورة
للوجه العائد من إيطاليا ، هي في الحقيقة تصوير للمدينة وقد فقدت شبابها المهاجر ،
ولحظة اللقاء تفتلظ الأحاسيس وننداخل ، فإذا الوجد والموجدة والحب والتأسي سفاعل
لتخلق محالا مأساويًا يحكي أزلية النكبة وعمق المصاب . فوليد نحنذ فيه مشاعر
متناقضة فهو فرح باللقاء ، عميق الحزن بموت الياس الذي فتلته اليهود، ومن تمّ
ستتعبّر الرؤية وتصبح المدييه / الشهيد مكانا آخر للفعل فيها جر من جديد ليعود
إليها ولید مقاتلا متسللا متنقما (2) . بل إنّ السارد يتبع رحيل الأسرة من مكان إلى
آخر ، من بيت لحم إلى القدس . تمّ من القدس إلى بيت لحم . وهو في ذلك يلقي
الضوء على مأساة فلسطين . فهي منطقة نزاع لا تستقرّ على حال ، فاليهود يخطّطون
للاستيلاء عليها تدريجيًا ، في حين أنّ العرب ترزح تحت نير الاستعمار ولا نجاه إلا
بالعمل . وما مرض مسعود إلا صورة لفلسطين . وقد كتّبلها الأعداء فسقطت "اللد
والرملة" واستشهد من استشهد بل إنّ "مسعود" في النهاية يسلم الرّوح وهي قعة
المأساة حيث مات دون حضور أبنائه المغتربين : فوليد في بغداد وبسّام في دير
الرور . ولما عاد ، تزوّج ولید من ريمة (3) وفي ذلك تلميح إلى مرحلة أخرى من
مراحل تاريخ فلسطين ذلك أنّ "ولید" يمثّل الوجه الآخر للفلسطينيّ الشهيد . إته يمثّل
الوجه الفاعل في زمن قلّ فيه الفعل.

إنّ حديث عيسى باصر وهو يروي قصة مسعود فرحان ، إنّما يروي لنا صمنيًا
قصة مدينة بل قصة بلاد في مطلع هذا القرن إلى غاية النصف الأوّل منه . إته
التاريخ العربيّ في فلسطين ، إلا أنّ هذا الحديث سيتواصل بواسطة ولید ذابه ، ثمّ
بواسطة مروان ابه . وكذلك بواسطة شخوص آخرين عايشوا ولید وعاشوا هموم
فلسطين الكبيرة . والملاحظ أنّ السارد بررّك دوما على الناحية التاريخية فهو ، إلى
وصف إنّما يسعى إلى إبراد المتعثرات الاجتماعية التاريخية الاقتصادية راسطًا كلّ

(1) جبرا-البحث" - ص 107 .

(2) م. ن. ص 109 .

(3) م. ن. ص 110 .

ذلك بالتاريخ المتغير من السيء إلى الأسوأ . فمحنة فلسطين لم تبدأ من 1948 سنة التقسيم ، وإنما بدأت منذ أن ظهر الاستعمار وفعلت انكلترا فعلها في هذه المنطقة. ولا عرابه في ذلك فهي ترى "أنّ الخطر الذي يهدد الاستعمار يكمن في البحر المتوسط الذي يقيم على شواطئه شعب واحد يتميز بكلّ مقومات الوحدة والترابط ويجب أن تعمل الدول الاستعمارية على تجزئته وتمككه وإقامة حاجز شرقي قوي وغريب يمكن للاستعمار أن يستخدمه أداة في تحقيق أغراضه" (1) .

لنّ عيسى ناصر صوّر فلسطين في النصف الأول من هذا القرن أمّا وليد ، فلنّ تحدّث عن طفولته في الفصل المعنون بـ "وليد مسعود يتذكّر النّسك في كهف بعيداً" (2) فإنّه في الحقيقة يتحدّث عن فلسطين القاصرة الفهم لعالم تملؤه الشّور وتخدم فيه الأمواء . ولنّ تحدّث وليد عن شبابه في الفصل الموسوم بـ "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية" (3) فإنّما يتحدث عن فلسطين وقد بدأ الوعي بالعالم المحيط يستشري تدريجاً . أمّا عندما "بخرق وليد أمطاراً تتحدّد" (4) فلنّ "وليد" بصوّر فلسطين وقد أمست كائناً حيّاً يقاوم من أجل البقاء ويصارع من أجل فرض الذات . وعبر هذه المراحل الثلاث تتّضح ملامح فلسطين كمكان أساسي في هذا العمل الروائي، حيث أعطى السّارد ومن ورائه المؤلّف ، أهميّة قصوى للمكان بوصفه وصفاً دقيقاً وسنكتفي في هذا المصّار بثلاثة أمثلة لهذا الوصف، يقول السّارد :

"... رحنا بتراكض ومقمر وكلّما جلسنا واحبنا الشّمال ، أو ما كتّا واقين من آتة الشّمال ، لأننا نعرف أنّ مدينة القدس ننتشر وراء تلك القمم التي تعلوها ضرب من الشّفق طيلة الليل ، فصميت دليلاً في اتّجاهها شرقاً إذ جعلناها إلى الحجاب الأبرّ متاً في أثناء رحلتنا وفي بصّة أماكن من الوادي كانت نسمع بفساط من

(1) هذه القولة لصالح مسعود أبو بصرين كنانة : "جهاد شعب خلال نصف قرن" وقد أوردناها عن محمد عبد الحافظ القيسي- "وعد بلمور في ظلّ التوسّع الاستعماري"، ص 73 .

(2) جبراً - "البحث"، ص 111 - 134 .

(3) م. ن. ، ص 175 - 194 .

(4) م. ن. ، ص 239 - 249 .

الضوء كنجوم حطت في كروم الليل وتاهت بينها عبر آنا نقصدا أن ننحتها .
الكروم رائحة ، ولكتنا نريد "البرية" حيث لا أعاب ولا تين ولا رمان ، ولا شر ، حيث
لا يوجد إلا الكهف الكبير الذي يستطيع أن نخاطب الربّ منه" (1) .

إنّ هذه المقرة تتعلّق بوصف رحلة الأطفال الثلاثة في طريقهم إلى الكهف في
وادي الجمل وهو عود إلى البرية يسعى إليه أطفال لم يدركوا معنى الكون ولم
يتعاملوا معه التفاعل كله، إنها مرحلة الطفولة التي ، بقدر ما تفرق في الخيال تستعد
عن الواقع المرري ، وكذلك هي فلسطين كانت بعيدة عن واقعها ، بعيدة عن تاريخها
فإذا التاريخ يخطّ بمداد الآخرين . إنها المرحلة الأولى التي يواجه الإنسان فيها كونا لا
يعلم سرّه أحد . وما العود إلى الكهف بعد الخروج من المدينة إلا بحث عن رحم / جذر
يكون فيه التعامل مع الغيب والدين المسيحيّ هو أساس الحياة . إنها أحلام الطفولة
تغزو العقول . فإذا الحلم بمسي حقيقة يسعى الأطفال إلى تحقيقها واقعياً . وهذا هو
وضع فلسطين في بداية هذا القرن حيث كان الأتراك والمستعمرون يتصارعون من
أجل بسط التّموذ على هذه المنطقة ، في حين كان أهل البلاد يبرزون تحت رؤية
غيبية لا تمتّ إلى الواقع صلة . فإذا الفقر هو السيّد، فالأراضي "تمتلكها الكنائس
والأديرة" و "الملكون الصّغار أنفسهم على حال من المقر كثيرا ما تدفعهم إلى الهجرة
إلى أقطار أمريكا الجنوبيّة ... " و "كلّ هناك من هم أشدّ فقرا قد يملكون دارا مهذّمة
وحاكورة أو اثنتين فيها بضع زيتونات وأشجار رمان ولوز ، وكان بليهم نزلا ، في
طريق الفقر فئات لا تملك شيئا مطلقا : عائلات-كان العهد العثمانيّ بمظالمه الكثيرة
وفوضاء التي نهمت حقوق الأفراد والجماعات معا ، قد اقتلعتها من أراضيها ودفعها
إلى التّقلّ والهجرة بين أرجاء "الامبراطوريّة" المريضة ، بحثا عن مأوى ولقمة عيس .
وقد شهدت "بيت لحم" مجيء الكثيرين من هؤلاء المشرّدين منذ أواسط القرن
الناسع عشر، يأتيونها من أصفاء "ماردين" و"ديار بكر" و"طور عابدين" ، من قرى شمال
العراق وشمال سورية بأنونها من شرفي الأرض- من "الكرك" و "مادبة" و "السلط"،
وفي "بيت لحم" وأحيانا في القدس تتدّهم أواصر الفقر والطمّوح ضمن أطر
اجتماعيّة دنيّة معيّنة ، ويعملون في مهن كان المهاجرون بحاجة إلى من يقوم بها في

(1) جبرا "البحث" ص 114 .

عيابهم..."(1) .

إنّ فلسطين في هذه الصورة نحمل ملامح أهلها فهي تتوجّع وتتألم في حين كان المستعمر يخطط لا لغزوها فحسب، بل ليقدمها هدية إلى اليهود، ولا غرابة أن يقرّر وليد فيقول : "فليكن الألم نصيبي بعد اليوم" (2) . إنّه الإصرار على المأساة ، مأساة مجتمع بحاله لا مأساة فرد ، إنّه الوعي بإشكالية الواقع وقد تجسّمت أمام الشاب وهو عائد إلى وطنه بعد رحلة دراسية في إيطاليا . إلا أنّ هذه العودة ستتلوها عودات وهي عودات نضالية فقد صمّ الابن على الفعل يعترف : "... الطرق مهجورة كانت البلدة تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد ، رأيتها تتلأأ كجوهرة ، وتملأ أجواءها عصافير السّومو ، ورأيتها وزهر اللّوز والمشمش يحتضن منازلها وتنطلق الرّغاريد من سناييكها ، ورأيتها والتّلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها ، ورأيتها يوم 7 حزيران ومدافع الاسرائيليين تدكّ منازلها وتصرع أهلها، ثمّ جاءوا بعد الظهر فاتحين محتلين وفي أوّل أمطار الخريف وبعد جداد الرّبتون تفسّدت أحوالها دموعا ، ورأيتها مجرّحة وأنا في سيارّة الجيب والأصفاد في معصمي ، صامتا أنظر إلى الوادي والتّلال البعيدة عبر العلات الجميلة الحريّة . إن كان لك أن تحيي بعذابي ، مموتي ، يا مدينتي فليعذبوني ولأمت ..."(3) . إنّ البطل ، إن رثى نفسه فقد رثى مدينته، إنّه التّحرّق وهو أيضا الارتياح الذي يجتاح الإنسان وقد فعل المخطط بعهدته . لقد نسف منذ عشرين سنة شارعاً بأكمله فضل من الأعداء ما قتل(4)، ثمّ قبض عليه - حسب اعترافه - وهو عائد إلى بيته في بيت لحم" قصد زيارة روجه المربضة . ومرة أخرى بفلت من أيدي الأعداء فخرج من بلده مبعدا هذه المرّة ، لكنّه خروج هو في الحقيفة ولادة يقول : "حزنت غائما الحباة بأحمتها من حديد ، أنشقّ الهواء البارد ، ما أطيبه. ! ما أذهه! حزنت طفلا تجاه الحياة أنعكر حسديا ، ألملم أوصالي بعضها إلى بعض وأما ذهبيّا، وأما نصيّا ، فأركض في فيافي الأرض كالمهود

(1) حبرا- "البحث" ص ص 181 - 182 .

(2) م.ن. ص 193 .

(3) م.ن. ص ص 243 - 244 .

(4) يذكرنا بما فعل وديع انتقاما لصديقه فاير في رواية "السّفينة" .

كالعزلان" (1) . إنّ فلسطين هي الرّحم الذي إليه تتصدّ الرّجال . فالعودة إليها - رعم العرافيل - ولادة جديدة بالفعل النصالي، وهي ولادة جديدة أيضا بعد الخروج من الإيقاف والتّعذيب . وهي ولادة عند الإبعاد، فكأنّ المكان : فلسطين هو الرّحم الذي لا بدّ من المروق إليه على غير طريق ، ولا بدّ رعم الإبعاد والتّعذيب من الصرب فيه وأختراقه مرّات عديدة .

وإنّ صوّر الكاتب خروج السّطل من فلسطين وإبعاده، فلّما هو في الحقيقة يصوّر تخطيطا لعودة جديدة ، وهي عودة تعقبها عودات ، وإنّ استقرّ وليد في بعداد وعاد من حين إلى حين إلى فلسطين ، فلّ إنّه مروان قد أعاد الأبوة من أجل الفعل النصالي ، فلذا هو "مقتحم لأم العين" مع رفاقه (2) . فلّ كلّ الأب يمرّ عرضا لاختراق فلسطين فلّ الابن غير الأسلوب وأمسى يرمي بنفسه بشدّة ومستقّة وبلا روية قصد تنسّم رياح فلسطين .

إنّ المكان في هذه النصوص الثلاثة قد يسّر وصف فلسطين من الداخل كميدان للفعل . وكلّ وليد هو الوسيلة الفاعلة وهو صورة لأهل فلسطين وقد وعوا المعصلة. فلذا هم يتجنّدون دفاعا عن الأرض الرّحم الذي وإنّ أمسى مليئا بالاعداء، إلّا أنّه الرّحم الذي يستوجب الموت من أجله ، ولم لا دحر المحتلّ ، من أجل الرّجوع إلى حنّة مفقودة، وهي تلك الجنّة التي أيقظت أحلام الأطفال وأثرت مخيلتهم، فلذا بالعودة أسر مشروع بل ضروريّ يستدعي التخطيط والانصباط والتمرين . وهذا ما يمثّله مروان وليد. وهي هذه العودة يتنسّم السّارد ربح فلسطين مملء رثنيه ويقرّ: "صمت على أن أرفع رأسي وأسنشق الهواء الفلسطينيّ القريب-الطلب ملء رثني..." (3) .

إنّ مروان - إذ يعود إلى فلسطين - يؤوب إلى رحمه الذي فيه يستنشق الهواء الصّافي الذي طالما حلم به . وهذه العودة هي عودة مظلمة ينبع تخطيطا محكما يهدف إلى جعل الصراع يكتسي صغته الفعل المحكم الأداء المقال .

إنّ فلسطين عبر أحاديث السّاردين هي الرّحم الذي سحب العودة إليه من حين إلى حين ، وهي - قبل وبعد - المكان الذي أكره البعض على الخروج منه . فسمي

(1) حبرا - "البحث" - ص 249 .

(2) م.ن. ص ص 295 - 304 .

(3) م.ن. ص 302

الحسين إليه كابوسا ملازما أدى إلى تفكير في العودة ازداد حدة حتى أمسى حقيقة مشروعة . فكان عود مروان عودا فقلا . وأمسى المكل بدوره يصوّر هذه النورة باعتبارها وليدة التفكير في الأرض السليمة ، في الرّحم المفقود الذي يستدعي التضحية الكبرى...

لكن ما هي أبعاد المكل خارج فلسطين ؟

خارج فلسطين :

إنّ فلسطين هي بؤرة العمل الروائي في رواية "البحث" . ففلسطين هي بلد المنشأ وهي المآل الذي يسعى البطل إلى العودة إليه ، رغم عراقيل متعدّدة، ولم يكن هذا الأمر ليُجعل رقعة الفعل الروائي مقتصرة على جغرافية فلسطين وإنّما اتسع بحكم هذا الصّراع أو هذا المدّ والجزر الذي يعيشه البطل مع أرض الطفولة، فالبطل مدعوّ إلى الخروج من فلسطين ، بل إنّه يُبعد شأنه في ذلك شأن كلّ أصيل أرض محتلة يسعى المتسلّط فيها إلى فرض ذاته تدريجياً، فلا يجد مندوحة من إخراجه الآخر وطرده حتى يتمكّ مكانه . واليهود يقومون بهذا الأمر منذ أن استقرّ بهم المقام في فلسطين . بل منذ أن وعدهم بلفور وعده التاريخي، فأُسيست الهجرة اليهودية إلى فلسطين تواريتها هجرة فلسطينية إلى الخارج . وإن كانت الهجرة الأولى مخطّطة منقّلة فإنّ الهجرة الثانية مرتبطة بالفعل اليهودي الذي يدفع بالآلاف من الحين والحين إلى ترك بلادهم قصرا . وإن بقيت فلسطين هي الرّحم الذي يحنّ الفلسطينى إليه فإنّ الخارج كلن بمثابة المكل - الملجأ المرغم عليه ، وإن تعدّدت به الأواصر واشتدّت معه الصلات. وينقسم هذا الخارج إلى شرق وغرب ، ويتمثّل الشرق في البلدان العربية المحيطة بفلسطين ، وهي تعتبر امصدادا حيوياً للأرض الفلسطينية. فلبان وسوريا والأردن ودول الخليج والسعودية ومصر كلّها بلدان لها علاقة بالبطل. وهي تمثّل لوليد مكان العبور إلى الأرض الطيبة. أمّا أرض العراق مصغه خاصه، ولبنان مع بعض التجاوز، فهي الأرض المستمرّ حيث ولد رحما جديدا توطّد فيه علاقات وتكاثرت وتشابكت. أمّا الغرب فقد ورد مجرد ذكر لبعض العواصم مع تركيز طفيف على إبطالها البلد الذي تلقّى فيه وليد علوم اللاهوت وتعاليم الدين المسيحي في شبابه، ولدراسة هذا الخارج سنهتّم في البداية بالأرض المسقرّ وهي :

العراق (بغداد) ولسان (بيروت) من خلال أحاديث الرواة بدءاً بوليد ذاته ، ثم يعرج على العرب مرّجرين على إبطالها البلد الذي مكث فيه وليد مدّة رميّة هامة ، ليكتشف في الأخير، أنّ هذه الأمكنة ليست إلا رحماً ضروريّاً للبطل وحده فيه بعض الاستكاسة . إلا أنّه كلن مضطراً ، دوماً إلى البحث عن الملجأ الذي فقده والحصن الخضم الذي لا بدّ من العودة إليه ، وإلى طال الزمن واشتدّ الألم .

العراق / لبنان :

لي وردت أسماء المدن العربيّة وقراها في الغالب الأعمّ عبر مرفوعة بوصف محدّد في استاج جبرا الرّوائي ، فإنّ الرّاوي في قصة "البحث" ركّز بالخصوص على مكانين هما: العراق (بغداد) ولبنان (بيروت) . وقد جاء الاهتمام بالعراق باعتباره مرتبطاً أشدّ الارتباط بشخوص عايشة "وليد" وتابعت مراحل حياته ، هي : الدكتور جواد حسبي ووصال رؤوف فاسراهم الحاج نوفل . فالعراق عامّة وبغداد بصفة خاصّة ، هي مكان "كتابة الرواية" . فقد احتفى وليد وترك الدكتور جواد ليهتمّ بشؤونهم . لكن جهد الدكتور جواد لم يمتصر على ذلك ، بل إنّه سعى إلى كتابة سيرة وليد ، ومن ذلك انبثق كتاب "البحث" . وقد كتب هذا المؤلّف في تلك العرفة التي انعرل فيها محاولاً اتباع المسار الحياتي لوليد . أمّا ابراهيم الحاج نوفل فقد ركّز بالخصوص على مقدم وليد إلى بغداد ورؤيته إلى الحياة والكون . يقول ابراهيم معترفاً : "هكذا تعرّفت على وليد مسعود في مطلع الخمسينات ، وفي البنك العربي بالذات ، الذي كلن أبي يتعامل معه ، كلن التعارف سهلاً وسريعاً لأنّ "وليد" كلن يعرف اسمي وأنا أعرف اسمه : ممّا تنشره الصحف نحن جيل الوثبة كنن أقول ولو أنّ "وليد" لم يكن قد جاء إلى بغداد في أوائل 1948 بل جاء بعد ذلك سنة ، لم يرنا أيّام الرثبة التي كانت فاتحة الحياة الحقيقيّة : السياسة (كما كنّا نهمها أيا مئد) ، الكناية ، الفنّ ، النقيب ، الرّؤية الطوباوية الهائلة ، كنّا نكتب في الصحافة المجلّة ، وسرّب مقالنا إلى لبنان ومصر ، أنا وكاظم وحواد ووليد وآخرون . بعد مطاهرات عام 1956 ، أوقفنا جميعاً وكنّا في الموقف في السراي لا نزال برّد ما نحفظ من أبيات الجواهري ... " (1) . إنّ بغداد في هذه الصورة هي المكان الملجأ الذي

(1) جبرا "البحث" ص 312 .

وحده وليد ، فمبها عمل في البنك العربي وفيها تنقّس معترّا عمّا يجيش في نفسه فكتب مع الآخرين وفيها أوقف ، بل إنّ كتابه "الإسنان والحضارة" صدر في بيروت وهو في بغداد (1) كما واصل دراسته بالمراسلة إذ اعتبر بغداد "منطلقا جديدا له ، ولكلّ فلسطينيّ بل لكلّ عربيّ ، ولتكن بداية النصف الثاني من القرن ، أوّل التوره العربيّة الحقيقيّة ... وأوّل الثورة هو أن تكون لك رؤية جديدة - في كلّ شيء من الاقتصاد حتّى الشعر - مبنية على معرفة حقيقيّة . كلّ شيء ترفضه يجب أن تعرف ما هو بالضبط ، لكي تتوصّل إلى معرفة البديل . وهدف الرؤية في النهاية بعد كلّ نظريّة سياسيّة واقتصاديّة وفنيّة ، بعد كلّ صراع ، ونضال ، هو أن تحقّق إنسانا أمثلا ، إنسانا حرّا ، إنسانا له أن يقتنع ، وله أن يعارض ، وله أن يرفض . إنسان كهذا هو في النهاية سيجدّد الأمة سيعيد ميلادها ثانية ، لتساهم في تقدّم البشريّة" (2) . إنّ بغداد بهذه الصّورة هي منطلق جديد ، هي أرضيّة جديدة لعمل مصن يهدف إلى بعث إنسان العد ، إنسان يحقّق المطامح التي لم يستطع الجيل السابق تحقيقها . فلن كان مسعود الفرخان يمثل جيل الكواييس وغياب الوعي غيابا مطلقا ، وإن كان هذا الجيل واقعا عليه فعل التاريخ . وفعل فيه المستعمر واليهود فعلهما ، فلنّ الجيل الجديد وجد في بغداد مركزا جديدا للعمل . فكان أن هاجر وليد إلى العراق حيث وجد هذا الجيل الجديد الذي استشرى فيه الوعي وأينعت الوطنيّة ، فكان البعث والميلاد الجديد . وبرز هذا الميلاد خاصّة في تلك الحركة النقاويّة التي جاءت مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، فمارست هذه الحركة دورها ، وهي حركة اتّسمت بالشمول، فهي أدبيّة ثقافيّة فنيّة اقتصاديّة شأنها في ذلك شأن وليد نفسه الذي يكنب ويبدع ويعمل في المصارف . إنّ "بغداد" بهذه الساكلة هي رجم جديد منه يؤتي الفعل الفعّال والعمل الدافق الدافع إلى مسنفل باسم . إنّ هذه النظرة إلى بغداد هي التي أوحدت لوليد مناخا جديدا جعله يأس ويستفرّ . بل إنّ "جاء بها [رجمه] من القدس في حريف عام 1951 وأوجد له صديقه ابراهيم الحاج نوفل" بيتا أنبقا قرب ساحة عنتر" ستطيع استقبال أصدقائه فيه، بعد أن قضى سنتين أو ثلاثا يلنقي بهم في المقهى بشارع أبي نواس وفنادق شارع الرّشيد

(1) جبرا - "البحث" ص 313 .

(2) م.ن. ص 314 .

المتهرئة، والعرف الأسد تهروا عند بعض العائلات في البتاويين" (1). إلى "وليد" وحد في بغداد مكانا أنيسا، فكلن أن حرر الاستقرار وما قدوم "رجه" زوجته إلا دليل على الراحة التي وحدها وليد وسط هذا الحوّ الجديد. لقد هرب وليد من نير الاستعمار لكي يلنحم بأرض أخرى هي أرض العراق، حيث وجد متنقسا للعمل يستجيب لما يحمله في ذاته من آمال وأفكار لتحقيق عودته إلى الأرض السليبة. وقد حدّد السارد بيت وليد فهو أنيق يقع قرب ساحة عنتره وهذا البيت يقابل الغرف الأخرى التي كانت أمكنة اللقاء مع الأصدقاء، فلن كلن مسكنه جميلا بديعا يلذ للناظر البقاء فيه، فلن الغرف الأخرى كانت قميئة-ولن آتت المطلوب منها-وهو اللقاء بعيدا عن كل الشبهات .

لن العراق هو الملجأ الذي وجد فيه وليد ضالته . إذ به عرف ضربا من الاستقرار الذي طالما حنّ إليه . إلا أنّ هذا الاستقرار الذي دفعه إلى استقدام زوجته كان نتيجة مناخ تعيشه بغداد . فهي في حالة ثورة عارمة ، ثورة عامّة تسعى حاهدة إلى اسنحراك ما فات ، واللاحاق بالمركب الحضاريّ الإنسانيّ ولن بتؤدة واتزل . وبهذه الصورة فلن بغداد في النهاية ، بالنسبة إلى وليد ، رحم جديد يستعدّ لميلاد متجدّد لآمة انحسر عنها المد الحضاريّ ، ولما أفاقت جهدت النفس من أحل اللحاق بالركب . ولا غرو في ذلك ، فبغداد شهدت ميلاد مروان وليد مسعود . وفي ذلك كناية على أنّ هذا المكان هو رحم يأنس له البطل وإليه يحنّ ، بل إته يجد فيه ملادا وتواصل لا مثيل له . يقول وليد وفق سرد ابراهيم الحاج نوفل : "ضربت لي جذورا في هذه المدينة التي لا يعرف روعتها إلا من أدمن عليها ، ابتعد عنها كلّ مرّة بلهفه وأعود إليها كلّ مرّة وأريد لأبني مروان ، إلى أن نعود إلى فلسطين أن يقيم فيها" (2) ، لن بغداد هي الرّحم الذي وجد فيه وليد مستقرّه . بل إنا إذا تابعا حياته العاطفيّة فيها مع وصال رؤوف لاّتضح لنا هذا الرّحم مفهومه الأوّل يعترف وليد : "ونأني شهد عبر المرات وعبر البادية لتلقى حبيبها وهو يقذف بالكلمات في رحم الطلام الأنش التي نخلل بالمستحيالات وتحتفظ باليوم والعران والبلابل بين فحديها حتّى ساعه المفد والموت" (3) . فوصال هي شهد ، طعمها يدلّ عليها وشهد ليست إلا بغداد في

(1) جسر-البحث- ص 316 .

(2) م. ن. ص 321 .

(3) م. ن. ص 33 .

وتيقا إذ وجد فيها بعض ذاته ، وتمثّل ذلك خاصّة في وصف مريم الصقّار لدار شملان منزل عامر عند الحميد الفحم بلبان ، ولا غرو في ذلك فعامر عند الحميد، كما رأينا سالفا ، عن لسان وصال هو رجل متوقّد الدهن . وقد كابت داره - المتاهه صورة منه وكذلك هي دار شملان . تعترف مريم الصقّار : "كأن عامر قد اشترى في شملان دارا من تلك الدّور الجبلية القديمة التي تدنو من بعيد كأنها ترصّع منحدرات الجبل بين أشجار الصنوبر والصخور، كثيرا ما وصفها لأصدقائه ، أشبه بفارس يصف فرسا يعشقها ، ويدعوهم إليها إذا ذهبوا إلى لبنان في الصيف . وكان هو فيها مع عائلته ، كلن يتحدث عن أشجار الصنوبر والجوز والتين والكروم والعصافير التي بصمّ الأذن في الصّباح بغريدها ليتلوها . إذا ما ارتفعت شمس الظهيرة ، صرير ملايين الزيزان ... " (1) . إنّ وصف هذه الدّار جاء على لسان مريم الصقّار وهي بعددّة مثقفة تروّحت ، لكنّ رواجها كان فاسلا. فكانت ترى في "عامر" الرّجل الذي يمكن أن يحبّ . ولذلك فرحت غاية الفرح لما غادرت بغداد إلى بيروت من أجل قضاء عطلة تدوم نصف شهر ، وحال وصولها إلى المطار أحست بأنّها قد انطلقت من سجنها تعترف : "شعرت كأنني انطلقت من أحد قمامم سليمان إلى الفضاء الفسيح" (2) إنّ "بيروت" هي المكان المنفتح المتقبّل للقادم . ومن ثمّ فهي تمثّل - إلى جانب كونها مركز عبور إلى الخارج - مكلّ الحرية المطلقة . فخروج مريم من بغداد كان خروج هارب من سطوة زوج . وكان خروجها سعيّا إلى متبّس جديد ، فكانت بيروت المكان المفضّل ، بل كانت دار شملان هي المقصد . وبها التقت بوليد . فنمت العلاقة بينهما وتطوّرت بسرعة مذهمة . وإذا بالدار نصبح مركز عودة إلى الطمّولة ، إلى الحدور ، إلى عالم آدم وجوّاء . فكانت تجربة الصّخر باعتباره الأرض الدّالة على الحصب والتحدّد ، وكانت تجربة الحسد في معناه العميق ، فكلمّا اعقب الحسد كل الحبّ والابجذاب والدفق وكانت الصخرة هي الرّمز المتحدّد المتحدّد له (3) . إنّ بيروت

(1) جبرا "البحث" ص 216 .

(2) م. ن. ص 217 تتكرّر هذه الصورة عند شخصية بحوى في رواة "عالم بلا حرائط" لجبرا وعبد الرحمن منيف .

(3) م. ن. ص ص 224 - 229 .

هي منزلق آخر وجدت فيه بعض الشخوص تأصيلا لحياتها ، فمرم ارتوت ووليد انتشى. أمّا مروان ففيها تعلّم وتدرّب، فعند التحررة العاطفيّة القويّة اتّصلا بمروان، تقول مريم: "ررنا مروان في مدرسته الصيفيّة برمانا وقضينا معظم النهار معه. يتتبع الأخبار السياسيّة بهم وهو لم يكمل الرابعة عشرة بعد ، فلسطينيّ حتّى جذور شعره" (1) .

لنّ بيروت هي مكان للراحة بعد التعب ، والاستكانة بعد التعب إلا أنّها ليست راحة كلّها. ولا استكانة كلّها. فوليد لا يستقرّ على حال. فهو دوماً على "اتّصال مع أصدقاء له فلسطينيّين" بل إنّ سرعان ما سافر إلى القدس وإدا مريم ترافقه (2). لنّ بيروت مكان له أهمّيّته في هذه الرواية إلا أنّ هذه الأهميّة لا تبلغ شأو فلسطين وبغداد . ولا غرو في ذلك فإنّ فلسطين وخاصّة مدينة القدس هي الرّحم الأوّل الذي منه انطلق وليد وإليه يعود دوماً . كما أنّ بغداد هي الرّحم الثاني الذي وجد فيه وليد المناخ الملائم للعمل والاستقرار الحياتيّ في انتظار أوبة إلى فلسطين . أمّا بيروت (لبنان) فهي مفترق الطّرق الذي يحلو للمسافر الانتظار فيه من أجل توجّه جديد . وفعلاً، كثبرا ما كانت بيروت ومطار بيروت مقراً للإقلاع والسّفر خاصّة خارج البلاد العربيّة أو عند الأوبة إليها .

لكن كيف صوّر الرواه العرب وإيطاليا ؟

• الغرب :

لنّ رواية "البحث" جعلت من فلسطين موطنها الأساسيّ ومكائنها الرّئيسيّة. فهي الرّحم الذي يجد فيه وليد ملاده كما أنّ بغداد هي المدينة النائية من حيث الأهميّة إلا أنّ المكان في هذه الرواية يتّسع فيشمل بلدانا أخرى من أوروبا وأمريكا ستطريها الشمالية والجنوبيّة . وإن اعتبرنا أمريكا الجنوبيّة مركز عمل بهاجر إليه المرء بحنا عن ثزاء يطلب فلا يدرك . كما هو الحال لسعيد المرحان وأخيه مسعود (3) فإنّ البلدان الأوروبيّة والأمريكيّة الشماليّة تعتبر بحقّ مركز إشعاع علميّ سهر الانطال فيلنجنثون إليه بحنا عن معرفة وضع آفاق . كما أنّ لهذه البلدان خاصيّة أخرى لا نقل

(1) جبرا "البحث" - ص 230 .

(2) م. ن. ص 230 - 231 .

أهميّة ونتمثّل في مناخها الخاصّ الذي يساعد البعض على الاستراحة والتحرّز والانعتاق الاجتماعيّ والتّفسي بل والمسدّي أيضا .

ويّضح ذلك من وصف ابراهيم الحاج نوفل لباريس ولندن وبرلين (1) كما أنّ "مرّيم الصقار" وجدت في كليّات انكلترا منفذا للحصول على الماجستير (2) ، إلا أنّ إيطاليا هي البلاد التي عايشها وليد وتابع فيها دروس اللاهوت ، ومارس الحياة وهو بعد في بداية شبابه وبداية وعيه بالدنيا والعالم . ويّضح ذلك من فصل "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتيّة" (3) . يقول النطل "لما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في دير "سانتا ماريّا دولوروزا" في "ميلانو" ، حسبت أنّي سأجد هناك المنطق الذي سيبرّر حلمي الذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بواحي الحمل . وإذا بي أكتشف أنّ ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم لا لتغييره . أردت تغيير الأعماق ، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسل بشرا جديدا . وإذا كلّ ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح ، وردم الأعماق" (4) . إنّ إيطاليا هي مقر الفاتيكان (5) وهو مركز الدين المسيحي به كنائس متعدّدة ومكتنة ثرّة ومعاد ، وفي هذا المقرّ تخصّص وليد في دراسة اللاهوت . ولا غرو في ذلك فقد ظهر ببوغه منذ الصغر ممّا دفع بالمشرّفين عليه إلى إرساله إلى إيطاليا لإتمام دراسته . إلا أنّ "وليد" الذي كان يظنّ أنّه قد رحل إلى مدينة الأحلام ، والمدينة التي ستعطيه سل تغيير العالم نحو الأفضل ، فإذا هو يرفع القناع عن مدينة تريّنت بيهرج الذّن، لكي تفعل أفاعيلها في العالم . وإذا بالمدينة تخفي في طواياها أصبع الشيطان ومحالب الطمع . ولعلّ ما وقع لـ "وليد" جعله يقلب من رأي إلى رأي ويقرّر وضع حدّ لدراسته يقول : "قررت هجر الدّير بهائيّا، مهما جابهتني مصاعب العشر ومراراه في بلد غريب دفع إلى حرب لم يخلق لها . قرّرت الهرب إلى الدّنيا" (6) .

(1) حبرا - "البحث" - ص 341 .

(2) م . ن . ص 235 .

(3) م . ن . ص ص 186 - 193 .

(4) م . ن . ص 187 .

(5) هو مقام الباباوات في روما ، دولة ذات سيادة اعترفت بها إيطاليا سنة 1929 .

(6) حبرا - "البحث" - ص 188 .

إن الصورة التي تمثلها إيطاليا لدارس هذه الرواية يلاحظ أنها بلد الدين لكنه الدين المسوخ ، الدين الذي أمسى دعوة إلى حياة تؤمن بالموت ، تؤمن بالصمت ، تؤمن بالقمع الذاتي ، وهذا بالصبط ما كان يختاره وليد ، إضافة إلى بدابة وعي الشاب بالدنيا وجمال الحياة ممثلاً في وجوه الفتيات . فكان عليه أن يقرر العصيان ويخرج من الدبر باحثاً عن الحياة ذاتها رغم العراقيل والصعوبات . لذلك انطلق من حديد فعل في "بنكودي روما" حيث عيّن كاتباً في المصرف (1) وفيه تعرّف على كارلو الأعرج (2) الذي عرفه بالمدينة الكبيرة وبالمأخوذ . إلا أن "وليد" لم يجد فيه مبتغاه فقد كلن حلمه أكبر من هذا الجسد المتعفن ولعله كان يعشق في ثنايا قلبه الدفينة مريم العذراء كما أوضحها له كارلو قائلاً : "أنت تريد مريم العذراء ، ولكن مريم العذراء طارت إلى السماء منذ زمن..." (3) .

إنّ العرب عامة وإيطاليا خاصة كانت في رواية "البحث" مكاناً لا بدّ منه لانطلاق حديد . فالعرب حلم يرواد الكثيرين ، فيسعون إليه لما يمثله لهم من مركز حذب وانبهار كبيرين . فهو مبتدأ العلوم والفنون وهو نهايتها . وهو أيضاً منتدئ الراحة والاعتناق . وبين هذا وذاك كانت إيطاليا قنلة وليد فانخرط في أحد أدبرها لكنه تحريجياً أحسن بالفارق بين حلمه الكبير وواقعه المرري - فتار وادمع في الحياة وجربها وخبرها . وإذا به يكتشف أنها تطهر ما لا تبطن وتدعي ما لا تفعل . لذلك كانت إيطاليا مقرّ تأرجح وغيلان بالنسبة إلى وليد بل لعلها يسوع "القلق العظيم" فإذا الآلام تستدّ بالبطل وتزداد ، لكي تنتهي بالعودة إلى الأرض الرحيمة فلسطين التي قابلته - حال عودته - بالنؤس والمحزن وموت إلياس . إن إيطاليا بهذا المسطور هي محطة لا بدّ منها لاستيعاب أكبر مأساة أقوى وأمرّ ...

لكن هل استملت رواية "البحث" على مكان آخر عبر هذه الأمكنة المتسعة غايه الاتساع لكنها صفة عامه الصيغ بالنسبة إلى الفاعل الأول وليد مسعود؟ وهل

(1) جبرا - "البحث" - ص 189 .

(2) تذكرنا شخصية لا فلاش "Le flèche" في مسرحية "البخل" لمولبار . وكذلك فاوست "الساحر" الذي باع نفسه للشيطان لقاء الخبرات الأرضية وهو عنوان مأساة عظيمة من مآسي فوته .

(3) جبرا - "البحث" - ص 192 .

يمكن الحديث عن مكان ذاتي هو هذا الباطن الذي يحتويه الذات وفيه تجد بين الحين والحين عزاءها فتتقلب على الهاوي والأزمات ؟

الداخل:

إنّ المكل في رواية "البحث" يتّسع غاية الاتّسع، فإن اطلق الحدث من فلسطين، فإنّه عمّ بقية أصقاع العالم . لكنّه أضاع، رغم هذا الاتّسع والامتداد، يقف أمام البطل كعالم معلق . فينكمئ المرء على ذاته متعمّقا دواخلها محاولا استدراج الأعماق الدفينة وفهم الواقع المدلّهم حوله . إنّ الاتّسع الخارجى الذي يولد ضيقا نفسيا، فيدفع بدوره إلى بحث عن انغلاق أو عزلة تطلب فلا تحرك . يقول وليد وقد عايش تجربة القرب من الله في كهف وادي الحمل "... وفي ركن قصي في داخلي كان ثمة الكثير من الرّهبة رغم كلّ تبجّحي" (1) . إنّ العود إلى الذات يستدرجها للتعرّي، فإن لم يستجب الدير، أو على الأصحّ ، لم يكن مقبعا ، فإنّ هذا الطفل وحده في داخله حقيقة الحياة ، فهي رهبة وشعور قاتل يفقدان السند وهي أيضا شيء آخر لم يستطع فهمه إلا عندما بلغ سنّ الرشد . وهذا الشيء طاقة كامنة بقيق قليلا قليلا وهو ما عناه بالجسد . فلقد ترهّب وليد وتابع دروس اللاهوت بايطاليا لكنّه اكتشف حقيقة جديدة لم يستطع أن يحتمل تمويهها أو تشويهها ، فاعترف قائلا : "... إنّني كلما صارت نفسي ، وأنا أكرّر "فعل التّدامة" كلّ يوم ، وحدثني عاجزا عن نكران جسدى كليّا ، وعيني تلتهم وجوه الفتيات في الكنيسة سهم شرير ، كأنّها تريد أن تخنوي في داخلها جمالا يكون زادا لمتعتي الحبيسة في الأيام والليالي الكثيرة التي لن أرى فيها ، في أروقة الدير ، وحها لامرأة . لم يكن الاعتراف كافيا لتطهيرى من ذلك التّهم . وقد قاربت العشرين من العمر" (2) .

إنّ "وليد" يعود إلى ذاته ممّنا باحنا ، وهو دبدب كلّ شخصيات الرواية : مريم الصّمار وجدت في الكتابة حلا لهذا العود إلى الذات ، إلى الدّاخل الذي يصعب على الآخرين فصحه . فإذا هي حنة حارحة من قمقمها (3) . أمّا وصال رؤوف فتعسّرف

(1) جبراء "البحث" - ص 115 .

(2) م. ن. ص 189 .

(3) م. ن. ص 217 .

فائله : "تخربني معه [وليد] بالنسبة إلى تجاربي الأخرى هزت الأرض نحت قدمي ... كنت أعي نفسي كشيء مفصل ، كشيء ينفصل بقوة خارحة عنه ، ولا يندمج فيها . أما مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف العريب بآسي أندمج ، أصير ، أتناخل وأعود وأنا غير ماكسه قبل ذلك . أحسست وهو يتكلم ويناقش ، يحاورني ويغازلي ، آتني نفدت إلى سواط إسأل آخر ، كلنّ أحدا سمح لي بدخول بيت كبير مظلم عجيب الغرف ، وييدي شمعة أحول بين الآثا والتحف . عرفته من الداخل أدور في مداراته الدهنيّة ، في مداراته التّفسيّة والعاطفيّة ، جعلت أعرفه وأحبّه ، وأغار عليه" (1) . إنّ كشف السواطن أو التعامل مع الآخر بعد فهمه الفهم التّام هو في الحقيقة سعي إلى اتزان مفقود أو حبّ مؤؤود . ووصال أحببت "وليد" وأحبّها "وليد" حتّى التّخاع أو على الأقلّ ، وحد فيها مجالا للحبّ افتقده مدّة من الزّمن . فكل التّبادل والتّداخل في ذات الآخر ، فلا هما معا تكامل حدّ الكمال . ولا غرو في ذلك فهذا الباطل آدى إلى اتّصال ، آدى بدوره إلى وحدة آدت عمليّا إلى الحاق وصال بوليد في فلسطين ، بل إنّها أكّدت - بخلاف الآخرين أنّ "وليد" ما زال حيّا ، وهي ستواصل مسيرته وفق خطاه . إنّ الدّاخل - رغم ما قد يبدو عليه من ضابطة - ليس إلاّ استكشافا وانغماسا في الفهم والوضوح . وسيتدّعم هذا المسار في رواية "العرف الأخرى" وإن برز بعضه في الروايات السّابقة . لكننا أردنا إدرجه مع هذه الرواية لما لها من علاقة وثيقة في هذا الجباب مع آخر أعمال جبرا الروائيّة . إنّ الدّاخل في الأخير هو "مأوى" يلجأ إليه البطل كلما كان الخارج لا يستجيب للطموحات ولا تنمّاسي والآمال ، فيكون الدّاخل مصباحا نير السبل إلى حين .

إنّ الكلّ في رواية "البحث" جاء مرتبطا غاية الارتباط بالحدث الروائيّ وبالشّخصيّة . فلا وليد مسعود ينطلق من مكان رحم هو فلسطين ليهاجر إلى بغداد ، فالعالم بأسره ليعود بعد ذلك إلى نفسه بسبر أغوارها ويمكن صديقه الدكبور حواد حسني من أن يعيد بناء حياته وفق ما يراءى له . فلا "البحث" نغمق في داب إسأل تحليلا ودرسا وفهما ، لكنّه بالأساس ، رحلة ميثوس منها . ذلك أنّ البطل

(1) جبرا "البحث" - ص 266 .

غائب أو هو كالحاصر . فإذا "السيرة" شبه حياه يعنورها ما يعتور الحياه من تقلبات
وتغيرات . وإذا المكان بدوره يخرج ضمن هذا المسار . فإذا نحن ننتقل من مكل إلى
آخر ، من وصية إلى أخرى ، ومن حالة إلى أخرى . إلا أن هذا المكل يطلق من
فلسطين وهي الرّحم الكبير ليمرّ بعداد وهي الحصن الحضرن أما الدّاخل فهو العالم
الصغير في محاكاته للعالم الكبير . وهو أيضا ملجأ إلى حين . فهل تمكّن "الباحت"
و"المحوث عنه" من اللقاء وأين الخيط الجامع ؟ لعلّ نخليلنا للرواية الموالية يوضّح
بعض هذه التساؤلات ؟

"الغرف الأخرى" :

تتميّز الأعمال الروائيّة عند جبرا بمكانها المنفتح غاية الانفتاح والذي ينعلو
غاية الانغلاق بين الحين والحين . فإذا البطل في صراع مقيت مع المكل . فهو محبّ
للرحلة والرحيل ، ساع إلى جذور هي عنه منكفئة . وإن كل المكل في روايتي
"السّفينة" و "السّحت" قد ارتبط بمعاني الاتّساع واللامحدوديّة رغم ضيق "السّفينة"
كثاذا للسفر وغرفة الكتابة ، فإنّ المكل في "صراح" جاء مرتبطا بالمدينة ، ستوارعها
ومصاحبها وغرفها ومؤسّساتها في توب واقعي أخلا . وبالتالي فهو مكل محدد
السمات واصحها ، أما في رواية " الغرف الأخرى" فإنّ العنوان ذاته يدلّ على المكل
المقصود . فالمكل الأساسيّ في نسج هذا العمل هو "العرفة" ، وإن احتوى المجال
الروائي معالم مدينة ما ، فإنّ العنصر الأساسيّ هو العرف المتداخلة التي تنمتج
الواحدة على الأخرى . فإذا دخل العرف متاهه تحمل البطل عبر طرق ملنوه ، إلى
محاكمة صورته ، ننتهي به إلى "سجن كلامي" هو معاشنة واقع حكائيّ اسبق منه
وفيه الكاتب رعما عنه . ولا يتّصح ذلك إلا في آخر العمل . إنّنا في رواية "العرف"
نحد أنفسنا أمام مكل منحرّك سأنه سأل رمال الوعس التي سفنح لمن يلحها .
فسيح فيها سنودة وبطء . وسنطلق في تحديد المكل في هذا العمل الروائي من أهمّ
معالم الطرق المؤدّية إلى العرف . ونسنعرض هذه البيوت المتماربة المتباعدة
موضّحين خصائصها وأهمّ السائيات المرتبطة بها لسوصل في الأخير إلى كشف حمايا
مكل "الغرف الأخرى" وعلاقته بالأمكنة الروائيّة عند جبرا .

الطرق:

يتميّز المكان في رواية "الغرف الأخرى" بهذه الطرق المتعددة التي تكتشفها تدريجياً وفق حركيّة بطل "موهوم" ، هو بطل يحمل ملامح البطولة لكنّه يفقدها فعلياً. فهو بطل "صوري" يقوم بالمعل لا معنى القيام به وأدائه ، وإنما هو في الغالب الأعمّ يتقبّله أو يمثّله لا غير . وهذه الطرق بها ينفّث العمل الروائي وبها ينطلق . يقول الراوي : "كانت الساحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة ، تمتدّ على جانب منه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى مباني متراصة عالية. كان ميداناً موحشاً - في تلك الساعة ، لا أحد يتحرّك فيه أو على جوانبه ولا تعبره سيارة أو مركبة من أيّ نوع [...] والساحة العريضة خالية خاوية مهجورة منسية من الله ومن البشر ، كلّ المدينة لم يبق فيها من يتحرّك ، من يسعى ، من يحب ، كلّ وباء قد اجتاحتها. ولم يرحم أحداً" (1) .

لنّ بداية "الغرف" حاءت وصفاً لمكان مطلق منفتح ، هو هذه الساحة أو الميدان. وهو فضاء ، كثيراً ما كان مصبّ طرق وموطن التقائها . ومنذ البدء نشعر أنّ هذا المكان ساكن لا حركة فيه ، ولا ضوضاء وقد تكرّرت كلمة الساحة أو الميدان ، وكذلك الرصيف والطريق والشوارع والحرب والمنعطف والرقاق والدھليز والممنى والرواق والزاوية والنفق والبهو والمحطة والمطار والسل والدراجات والسلّم والمصعد والقبو مرّات كثيرة ، وهي كلّها تدلّ على معنى الطرق الموصلة التي منها يكون المنطلق في اتجاه محدّد لكي تنتهي إلى مكان مغلق . هو هذه الغرف المنداهله المراسطة التي لنّ ابجرّ إليها الواحد، فقد الماضي. وبالتالي فقد المراحل المقطوعة ، لكي ينطلق في مراحل آنيّة لا نحمله إلّا إلى مزيد من المناهضة والضّياع .

لنّ هذه الطرق تدلّ على انفتاح عن المكان . فهي أداة الانطلاق والرحيل ، أو هي على الأصحّ ، السبل المعبّدة التي تمكّن المرء من الانتقال من مكان إلى آخر، من حدود إلى أخرى ، من وصعيّة إلى وصعيّة مخالفة . وجاءت هذه "الطرق" أو "السبل" مرفوقة بمصاييح وسيارات وساحنة وقطارات وطائرات لتعطي للسفر والرحيل

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 6 .

المتواصل معناه العميق ، رغم ما تتميز به البداية من فقدان للحركة والصوضاء ، ولما له سمة الفعل عموما . وإن كل المنطلق مكانا منفثا ، إلا أنه يتميز بهذه الاستكانة والفراغ . فقد وجد الممثل نفسه في هذه الساحة ، يرتقب أو هو كالمرتقب فتمرّ ساحة يأبى من ركوبها ، ليمتطي سيارة تحمله عبر شوارع المدينة إلى مكان هو أرض فسيحة . يقول الراوي : "... وما هي إلا دقائق حتى انتهى بنا إلى أرض فسيحة ووقع نور السيارة على بيت كبير ، بعدة طوابق ، قائم على طرف منها ، ما كدنا نراه حتى اشتعلت في نوافذه الأضواء...وقفت السيارة على مقربة من البيت، وقالت الفتاة بعد صمتها الطويل : "تفضّل انزل" (1) . إن انطلاق البطل من الساحة للوصول إلى هذه الأرض الفسيحة حيث يقوم "بيت كبير" هو تحديد لرحلة البطل من ساحة - كناية على الفراغ وانعدام الحركة - إلى مكان آخر يفترض فيه الحركة ، بل إن الشوارع والساحات طيلة هذه الرحلة قد تميّزت دوما بهذه الخاصية ، فهي طرق فارعة تكاد تكون محرّدة إطار، يوحى بالحمود والتيه . يقول الراوي : "بقيت مرگرا بصري في الطريق الطويل المضاء على الجانبين وقد خلا ، ليس من البشر فحسب ، بل من السيارات أيضا ..." (2) .

إن هذه الطرق الموصلة إلى هذا البيت هي طرق خالية تعدم فيها الحركة وتتلاشى . فلا بشر فيها ولا وسائل نقل . وهي بذلك تدلّ على سبات المدينة أو على الأقل ، برسم لنا مدينة خيالية احتلقها المؤلف صورة لحقيقة الإنسان الفاقد لهويته وجدوره . ومن ثمّ تنعدم أمامه الرؤى وينكفي المسنقبل .

إن الطرق تدلّ على السبات الذي يكتنف المدينة . هذه المدينة التي جاءت أوصافها هي أيضا حاملة لخصائص الاستكانة والجمود : "عندها ركّرت أنا من حديد على الطريق ، لعلني أبصر فيه معلما أسندلّ به على المكان الذي نحن فيه ، إني ابن هذه المدينة وأعرفها سارعا ، شارعا بل شبرا شبرا ، وأرعى أن أدرك أنني أجهل مدسني ، لم يمع عيني على مبنى أعرفه ، بل ربّما لم نكن هناك مبال - حتى عندما أضاءت سائقتي أخيرا مصباحي السيارة . لم أرسيت أعرفه اللهم إلا سارة

(1) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 22 .

(2) م. ن. ص 15 .

الدائرة وأنصاف القطر الثلاثه في داخلها ، وهي تعلو مقدمة السارة وتبهني ذلك إلى آتيا من طرار مرسدبس . لم يكن على الجاسين سوى الطلام ، رعم انظام أضواء الطريق ، كآتنا منطلقان في صحراء أو رتما على ساحل البحر ، لا لم تكن هياك مدينة" (1) .

لن طرق هذه المدينة ، بل المدينة ذاتها فاقدة للحياة ، بل لعلها مدينة خيالية ابتدعها دهن مشوش، فتصور مدينة فاقدة لمقومات المدينة الحية المترعة بالحركة والفعل، وإن احتوت أهم خصائص المدن . وقد جاءت هذه الأوصاف مصورة في الحقيقة لداخل البطل ونفسيته ، فلذا هو منطو على نفسه ، منساق إلى حركة سريعة هي حركة السيارة لكتها حركة مستبدة به ، ملصقة به . فهو واقع تحت تأثير الحركة ذاتها ولا يقوم بها ، ومن هنا نرى الترابط الكبير بين المدينة - الطرق والبطل السارد لكن كيف هي "الغرف" في رواية "الغرف" ؟ هل ستحمل خصائص الطرق ذاتها أم سيتغير الإطار ويتغير الفعل . وبالتالي ينتقل البطل من حال إلى أخرى ويتطور ؟

الغرف :

اتسمت الطرق في رواية الغرف باتساعها وركود الحركة فيها . وهي في ذلك تحدد لنا ملامح البطل . وقد ترددت الطرق والكلمات الموحية بها كنسر المرات بل لن كلمات الرصيف والطريق والمصاييح والذهاليز والرواق تعذب بصورة ملهتة للانتباه . وهي كما يتنا سالفاً تدل على معاني الرحيل والاقرار ، بل هي دالة على أن الطريق أو السبيل هو حالة ذهنية مستبدة بالبطل ، تحله منطلق في اتجاه ما لعاية غير معلومة، ومع ذلك هو ينساق كآته محبول على اتباع التيار . ولا عرو في ذلك فلا بد للبطل من الوصول إلى البناية التي في داخلها تنكسف "الغرف الأخرى" . وهي ، كما قلنا آنفا ، غرف تفتح عن بعضها البعض . إن ولجها الشخص فهو لن يعرف لمسه مخرجات لعلها عرف/متاهة شتاهة شكلا ونساي لوبا وإصاءه . إلا أن هذا التباس لا يبيع للإنسان التمريق المأمول ، أو لعله البطل الماعد للذاكرة الذي تمسي له كل الأماكن متشابهة وإن اختلفت ، ونسراوح وإن ساعدت وسطاوح وإن سابيت .

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 18 .

إِنَّ الغُرفَ في رواية "الغُرف الأخرى" هي محط الحديث وهدف النسيج الروائي، بل إِنَّ هذه الغُرف في تركيبها ، تشابه سيج العنكبوت الدائري (1) الذي يأسر كلَّ من يلجُه ولا ينفُتِح أمامه ، رغم ما يبدو عليه من رقة وهشاشة، وقد بنيت هذه الغُرف في صلب البيت الذي وصل إليه البطل رفقة الفتاة صاحبة السيارة التي أخرجت من حقيبتها اليدوية مفتاحاً فتحت به الباب الرئيسي الذي وقفت على عتبة وقالت : "تفضّل" (2) بعد أن كانت أدخلت الحشود الغفيرة من البوابة الحديدية. إِنَّ الطرق في رواية "الغُرف" تهدف إلى إيصال السارد إلى هذه المساحات المقامة والتي يفرض بعضها إلى بعض . ومنذ ولوج البطل من الباب الرئيسي تبدأ تجربة المتاهة . يقول : "كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة فارغة فيما عدا كرسيين أو ثلاثة . دلفنا منها إلى باب جانبيٍّ محلذاته مرآة طويلة أنيقة قصّت على شكل شجرة، رأيت خيالي فيها ، فقلت : "غريب هل هذا أنا ؟ ولو لم أُلح الفتاة التي معي تماماً كما هي ، أقسمت أنّي ضحية خدعة بصرية" (3) .

إِنَّ هذا الوصف للقاعة الأولى التي دلف إليها البطل توحى لنا بمسار النسيج الروائي . فنحن أمام عالم غريب تحكمه تناقضات عدّة سنحاول كشفها تدريجياً . فرغم ما تتسم به هذه الغرفة - الفاتحة من أريحية "مضاءة كبيرة" إلا أنّها مجرد غرفة لا يستقرّ فيها. إذ ، سرعان ما كلن الدخول-ويوازيه بالطّبع خروج من الغرفة -الماحة- من باب جانبيٍّ يقابل الباب الرئيسيّ الأوّل ، تقوم بالمريب منه "مرآة طويلة" كأنّها الحارس أو على الأصحّ ، علامه من علامات المرور التي تمكّن الداخل من الوعي بنفسه وهيأته ، فكلن أن اكتشف السارد أنّه لم بعد هو أو على الأقلّ ، لم يجد ممّراته المعهودة. فنطق بكلمة مفتاح "غريب" سترافق رحلة البطل عبر هذه الغرف المنعدّده المفضّنة إلى بعضها البعض . وسد هذه اللحطة والبطل مرفوق في الغالب الأعمّ ، ولن يعود إلى الواقع المعيش أو الواقع المعلنّ إلا عندما ينعرل وقد خرج من هذه الغرف إلى ما يشابه المطار أو المحطة الكبرى التي تشابه بدورها ، تلك الساحة

(1) انظر الشكل الدائري لرواية "الغُرف" في الباب الأوّل، ص 80 .

(2) جبراً - "الغُرف الأخرى" - ص 24 .

(3) م. ن. ص 25 .

التي بدأ بها السرد وإلها ضميّا يعود : "شعرت بصياغ رهيب ، لم أشعر ممثله طيله تلك الليلة ووجب قلبي بشده موجعة وأنا أدور وأتلقت والوردة في يدي والخلوى في اليد الأخرى ، أنظر في كل وجه ، ولا أرى أيّ وجه ، بل لا أرى أيّ انسان حتى أردت البكاء" (1) ، فبين الدخول والخروج يكون البطل قد عايش تجربة وجودة يقوم على ثنائيات عدّة نركّز على أهمّها وهي :

- ثنائية النور والظلمة

- ثنائية الصخب والصمت

- ثنائية الحركة والسكون

- ثنائية الاجتماع والعزلة

- ثنائية الذاكرة والنسيان

وقبل تحليل هذه الثنائيات نؤكد أنّ "العرف" وردت بعدد وثير للعناية خاصّة إذا أردناها بالكلمات التي تدلّ بدورها على معنى البيت أو الدور أو على جزء منه كالباب أو النافذة أو الستارة أو الحائط إلى جانب الأشياء التي تؤثت السوت كالمناضد والمقاعد والكراسي . فكلّمة الباب والأبواب وردت ما لا يقلّ عن 40 مرّة كما أنّ النافذة وردت حوالي 25 مرّة . ولا تكاد تخلو صفحة من هذه الكلمات . فنحن أمام بيت متعدّد الغرف والقاعات ، وهو بيت كبير ، إذ يشمل طوايق عدّة ، لا يمكن تحديدها تحديدا كاملا ، إذ أنّ البطل لم يستطع أن يستوعب مداخلها ومخارجها فهو والحب إليها تائه فيها يكاد يكون مفقودا . ولا غرو في ذلك فقدّ فوّد ذاكرته وانعدمت أمامه الرؤبة والتّظر .

التّور والظلمة :

إنّ هذه العرف قد جعلت البطل يعبث تجربة أساسها النمويه والإيهام . فهو حاضر غائب ، شأنه في ذلك شأن ذلك "الوقت" الذي يتدرّج من التّور إلى الظلمة ، من النّهار إلى اللّيل ، أو هو يبرأوح بينهما . فلا يعلم المرء ، هل هي الظلمة سائدة أم النور الخافت أم هو النور الساطع حدّ الانبهار فننكفئ العين على ذاتها في محاولة

للدفاع بقوة ؟ وما من عرفة يلجها البطل إلا ينقلب من نور إلى ظلمه أو من ظلمه إلى نور . قاعة المحاكمة تبدو شديدة الإنارة : "انفتح أحد المصراعين العرضيين ، ودخلنا . وكل هناك انعطاف أو اثنتان ، قل أن وجدت آتني في ما يتبته الكواليس . دفعني خلالها دليلي إلى خشبة مسرحية صيقة بعض الشيء ، ولكنها شديدة الإنارة في وسطها منضدة صقت وراءها ثلاثة كراسي ، واستقر عليها ميكرفون" (1) .

إن هذه القاعة أو هذا الركح ، يمتار بإنارته الشديدة . فهذا المسرح هو الذي يسعى أصحاب البناية إلى التركيز عليه، ففيه تكون المحاكمة التي سيقاد البطل إليها ويدفع إليها دفعا : "دفعني خلالها دليلي" وقد سبق هذا المرسح بكواليس مظلمة أو هي قليلة الإنارة منعومتها . بل وتقابل هذه الخشبة المسرحية قاعة النظارة : "كانت قاعة النظارة على شيء من الاتساع أو إن ذلك ما بدا لي بسبب انعدام الإضاءة فيها" (2) . إن هذا المكان يتضح في هيئة مسرح له ركح وقاعة كبرى للجلوس الحضور . ومن أسس المسرح أو أي عمل مسرحي هو التلاعب بالإضاءة مما يقتضي أسلوبا خاصا في الإنارة، وفعلا فلل قاعة المتفرجين ستضاء من حين إلى آخر: "فجأة تسلط ضوء من حيث لا أدري على رجل في وسط القاعة انتصب واقفا ثم اعتلى كرسه ليبراه الجميع حثثا " (3) إن قاعة المحاكمة ، قاعة المسرح تقوم أساسا على مزاجية بين النور والظلمة بين الإنارة والعتمة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى غرفة أبي الهور . فهي قاعة مصيئة غاية الإنارة : "أشار [أبو الهور] إلى صاحبي قائلا : "اشعل الأنوار" ثم سحب درجا في المنضدة وأخرج رزمة من الأوراق . دفع نحوها مصباحه المنضدي ليستقر المزبد من النور عليها ، بينما انصاع صاحبي لأمره ولمس مفتاحا في الجدار أغرق القاعة بضوء قوي" (4) .

إن هذه القاعة تمتاز بما فيها من إنارة فوثة وقد ركز السارد على ذلك حين بدأها بالطلب والأمر لإنارة القاعة ثم أثار المصباح المنضدي ، إن التركيز على الإضاءة بقباله موقف السارد عندما أراد الاطلاع على الرسالة التي بلغته فهو - وإن لم يكس

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 31 .

(2) م . ن . ص 32 .

(3) م . ن . ص 35 .

(4) م . ن . ص 62 .

متسرّعا في فراءتها - إلا أنّه طلب من أيّ الهور السّماح له بذلك "سحفت رأس
السيكار في المنفضة والتقطت الرّسالة ، ولكن ما كدت أفصّ غلافها حتّى انطفأت
الأصواء كلّها - حتّى الضوء الأحمر الحافى الذي كان قد أعانني في مغازلتى الفاشله
لعفراء" (1) . إنّ هذا الانطفاء للنور حتّى تعمّ الظلمة هو مزاجه بين الفعل الذي
ينقبّله السّارد والفعل الذي يؤدّ الفياض به . فهو، في هذه العرف، مسلوب الإرادة يعمّ
النور عندما يكون البطل في موقف سلبيّ . أمّا إذا أراد الفعل فعلا ، فإنّ هذا النور
المعين يندم . إنّ هذه المزاجه بين النور والظلمة نهدي أساسا إلى خلق شحنة من
العراة تؤدّي حتما إلى ضرب من الغموض . فتمسي الحقائق غير واضحة ، والأفعال
غير محدّدة . وإذا الوجود خيال قائم ، وكلّ الأفعال هي بالأساس ، فكر محض .

ولم تكن نثائيّة النور والظلمة تتجلّى في العرف فقط ، بل إنّ الكتاب كلّه
ونعني به رواية "العرف الأخرى" ذاتها تبدأ بما يشبه الظلمة لكي نسمي ضرب من
النور نقرأ في البداية : "... والوقت ؟ كلن عصرا ، بل بعد غروب الشمس وقيل
هبوط الظلام في تلك اللحظات الفلقة الموحشة التي سئمت النهار وبانت تنوي إلى
ليل بطيء القدوم ، وضوء النهار المنبقي رصاصيّ ، أغبر فيه مداف الحبيبة والحرث
والساحة العريضة خالية حاوية مهجورة منسّبة من الله ومن السرّ، كلّ المدبنة لم
يبق فيها من يحرّك ، من يسعى ، من يحب ، كلّ وباء قد احناها ولم يرحم
أحدا" (2) . إنّ تحديد الزّمن وهو زمن حلول الليل واسدال أجنحته على بقايا ضوء
الشمس الغاربة يقابله انفراج في آخر الرواية "تطلعت من نافذة السيّارة إلى الأفق
البعد كانت الشمس قد طلعت حمراء ملهبة من بين عيوم شميقة بدت وكأنّها تريد
أن تلازمها وتشتعل معها والشمس ترتفع نحو ورقة منرامبة لا تنهي رّيّا كوردة
هائلة ، والسماء نلّلا كاللارورد" (3) . إنّ هذه التّهاية هي ابتلاج الفجر ندرجبا .
فقد اسهت لبلة العرف الأخرى لكي تبدأ رحلة أخرى لا في الظلام والعصمه وإّما وسط
بهرج النور الساطع ، نور الكون المنلّلا . فالشمس هنا كناية عن الوصوح والخلاء

(1) جبرا - "العرف الأخرى" - ص 70 .

(2) م . ن . ص 6 .

(3) م . ن . ص 162 .

وإن عمرتها سحائب رقيقة تترك للأشعة فرصة إبارة الخوافي والبواطن . فهذه النهاية تقابل ظلمة البداية . ولا عرو في ذلك، فالعرف الأخرى هي متاعه، عمادها ظلمة نعم، فنور بسطع ليبهر العين . فنكص من جديد إلى ظلمة داجية ، ولا سفسع إلا بانبلاخ الصباح . وإن لم نتحدد آفاق العمل ورؤيته . إلا أنّ هذه النهاية سرّك المجال مفتحا أمام التأويل ، فالشمس قد يؤتي بدورها إلى اسهار كبير لو لا تلك الغيوم الشفافة التي تحيط بها . إلا أنّ تصوير الغرف كال مرتبطا أيضا ، بتناثية الصخب والصمت / الحركة والسكون .

الصخب والصمت / الحركة والسكون :

الصخب والصمت خاصية أخرى من خاصيات المكان في رواية "الغرف الأخرى". فهذا النسيج الروائي جعل من التناثية هذه، مبرة من مميزات هذه الطرق الموصلة إلى العرف والدور . فمذ البداية نلاحظ هذه السكينة المتلى التي نعم أرجاء المدينة : "والساحة العريضة خالية خاوية مهجورة منسية من الله ومن البشر . كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك ، من يسعى ، من يحث كائن وباء قد اجتاحتها ولم يرحم أحدا" (1) ، بل إن السارد وقد النفى برجل لا يعرفه بقا صامتين . إن الصمت المحتم أو السكون العام هو في الحقيقة مرحلة من مراحل القصّ حسب يكون السكون وانعدام الصوت ، بداية أو افتتاحية لما سيبلو من صخب يصل حدّ "العنف" ، وحركة تصل حدّ الفوضى والضياع . والعمل في ذلك يشابه غاية الشبه العمل الموسميّ حسب يكون "الوقف" ذاته نوبة للبء ومقاما للانطلاق ، وفعلا بعد ذلك السكون المريب والصمت العرب نفع المماحة : "وفحاء انطلقت من بين الأشجار أصوات عبارات نارثة متلاحمة، ودهنس حين رأيت آلاف العصافير تنطلق كالسّطابا من على قمم الأعصا ونظير متناثية في المصاء" (2) .

إنّ السكون السابق للطلقات هو ، في الحقيقة ، سكون مسحور . فإدراج هذا الركود في البء هو نهبة للمعل الموالي وهو منافص للسابق ، فإذا السكون سبق بأصوات حادة للغاية هو صوت البنادق التي تصمّ الأذان وتعمّ الأصقاع وحدثت السّرح

(1) جبرا- "الغرف الأخرى" - ص 6 .

(2) م، ن، ص 7 .

في السّكينة الموهومه ، وتدبّ الحركة بعد هذا الفعل ، فإذا العصافير وهي الكائبات الطائرة والتي يختار بقوة منصّتها وإنسانها تتعالى محلقة في الفضاء هروبا من هذا الصّوت الموحش الذي يشقّ السّكينة ويبعث الخوف والاضطراب . إلا أنّ هذا الصّوت سرعان ما ينتهي وتعود السّكينة : "تمّ عاد الصمت مرّة أخرى ...". (1) إنّ الصّمت والصّخب هي نثائية حاضرة في هذه الرواية ، وهي تقوم بضرب من المدّ والجزر . فكلما عمّ الصمت وامتدّت السّكينة وبسط السكون جناحه على الكون ، إلا تبعه صخب حادّ وحركة قويّة ندفع بالفعل الروائيّ إلى أمام . ويذكر هنا خروج هيفاء من قاعة المحاكمة : "قذفت بالميكروفون الذي في يدها إلى الأرض ، وإذا [كذا] انقطع الصّوت عنها، هرعت عائدة إلى مؤخّرة القاعة ، وخرجت من أحد الأبواب وصققت الباب خلفها بحدّة وتلا صفقة الباب صمت عميق هبط على الجميع . وفي الحال انطلقت الأنوار التي كانت مسلّطة على حشّة المسرح . ولما لم تعد الأنوار ، بدأ التملّص في الجمهور ، ثمّ تحوّل تدريجيّا إلى صياح ، وصرخ أحدهم : افسحوا الأبواب يا عالم" وصرخ آخر "إنّهم يضحكون علينا" وساد الهرج والناس يتركون مقاعدهم ، ولا يحدون سبلهم إلى الخروج . ويبدو أنّهم جعلوا بتسافطون بعضهم على بعض" (2) .

إنّ خروج هيفاء عقبه صمت رهيب مرفوق بانطفاء الأضواء ممّا جعل الحضور يعبر عن الاستياء وبعد تعاليّ أصوات البعض عمّت الموضى والصّخب ، بل إنّ أصوات الطلقات تعود مرّة أخرى : "... كلّي آخر ما سمعت من القاعة (أو من خارجها) وفد انتهينا إلى دهليز خافت الصّوت ، أصوات طلقات نارّية متوالية عفيها صمت من جديد . وعادب الأنوار" (3) .

إنّ مزاجيّة الصّخب والصّمت والحركة والسّكون هي مزاجيّة تدلّ على التّفكّلات التي نظراً على الكون . فيعتمل الفعل وتقبضه، فتوارد الحركة بعد السّكون والصّخب بعد الصّمت ، بل إنّ الأصوات الأسدّ عرابة تعود إلى الدّهن المشوّش، فيحسّ بها الإنسان ولا يعلم مأناسها ، وإنّما هي رجع لصدى وإعادة لحركة الكون وصخبه . فالطلقات النارّية غير محدّدة المأى (من داخل المسرح أو من خارجه)

(1) حبرا - "الغرف الأخرى" - ص 7 .

(2) م. ن. ص 40 .

(3) م. ن. ص 41 .

وهي تعقب انطواء الأضواء وكثرة الهرج والمرج ، بل إنّ هذه الأصواب - الطلمات كانت في نظر السارد البطل آخر ما سمع - إلى كل لما يسمعه من آخر - وكلّ هذا الترواج إنّما هو مرحلة مدروسة ، لكي يغمس السارد في وهمه ويوغل في إيهام ذاته ويتّضح أنّ هذه النشائبات نتلازم وتترابط وتتعدّى إلى ثنائتي الاتحاد والعزلة أو الانعزال ، والذاكرة والسيان .

الاتحاد / العزلة // الذاكرة والسيان :

إنّ الاتحاد والانعزال حاصيتان من حاصيات المكل في رواية "الغرف" ، ففي هذه الدّور التي تحتوي البطل السارد وتحيط به ، تفعل فيه فعلها . فكتيرا ما تببح له صربا من الاتحاد مع الغير . كما قد تجعله ينزل . فلذا هو واحد مفرد ، فاقدر للوعي والذاكرة فيأخذه نسيلا مقيت . وحالما يستفيق ، يتذكر واقعه الإشكاليّ فبسعى إلى وعي يطلب فلا يدرك ، وعزلة تطلب فلا تلبّي .

ولعلّ أروع مثل على الاتحاد هي تلك اللحظات التي يساق فيها البطل السارد مع أحلام بقطته ، نقرأ في بداية ولوج البطل إلى "الغرف" : "تنحنحت الفتاة الجديدة قليلا كأنها فيما ظننت تريد قطع الصمت بيننا ، ثمّ رجفت بحلستها نحوى ، ممّا جعلني أنأمل في وجهها الطفليّ [...] واقتربت منّي حتّى التصفت بي ثمّ رفعت كفيها وأخذت وجهي بينهما ، وسحبني إليها في قبلة حارة طوبله ، لم أمانع وما كادت ترفع شفتيها عن شفتيّ ، حتّى عدت وأطبقت شفتيّ على فمها ، أمتصّ شفتيها بنهم وأمتصّ الرّخيق من لسانها وأصابعها تنغرس في شعري وتعتث به ، وفجأة استعدت عنيّ مما يشبه المزع ، ونظرنا كلا إلى صاحبة المكذب الضخم . ولكنّ وحدا أنّها ما زالت في شغل تامّ عتّا بالملقات . فأتكات المتاة بظهرها على ذراع الكنسه ، وأنارت لي سديها أنّ اقرب ، فاقتربت وانحييت فوقها والنقمت شفتيها ولما امتدّت بدى إلى صدرها مكنتني من أن أدخل بدى في فميصها وأخرج من وراء السّوتان - ولو شيء من الصّعوبة - نهدين نافرين نصبرين ، يملا كلّ منهما بدى بعزده وعموانه وهويت بفي عليهما ، على وليمة الشّهوه التي ضجّ الجسد بها ، بعد ذلك السّام وتلك الخيرة وذلك الملق" (1) .

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص ص 27 - 28 .

إنّ هذا المشهد الجنسيّ يبرر بوضوح تامّ هذا الاتحاد الذي تسعى الفتاة إليه، فالبطل السارد معزل على نفسه ، منكفئ على ذاته ، يصعب التعامل معه . إلا أنّ الفتاة استطاعت أن تخرجه من تلك العرلة لكي تندمج معه في تجربة جنسيّة حيّة جعلته يبحث عن تلك الشهوة / النشوة صاحبة ويبعد عن نفسه - ولو إلى حين - ذلك الصّبر المقيت وتلك الوحشة القاتلة . إلا أنّ هذه التجربة لن تعرف الدّوام إذ - إضافة إلى وجود الرّقيب : "صاحبة المكتب" قريبهما وخوفهما من انكشاف أمرهما - أثبتت هذه الفتاة التي نعتها "بالمجديدة" عن نفسها "دنت بضمها من أذى ومحستها بلسانها ثم همست لماذا قاومتني في السّبّارة ؟" فشعرت كأنها دلفت على سطلا من الماء البارد ، وانتصت في جلستي إراءها ، ونأملت فيها ورقدت هامسا : "ماذا هل أنت نفس الفتاة ؟" (1) .

إنّ انكشاف سخريّة الفتاة للبطل جعلته يعزل من جديد . فقد خدع بطريقه جعلته بنساق في تقارب جنسيّ لم يكن ليفكر فيه ، وهو في تلك الحالة من القلق والريبة والضجر . إلا أنّ ثنائيّة الاتحاد والانعزال تتّصح بصورة أشدّ وأبهر في لقاء السارد بفتاة ذكرنه - على حين غرّة - بيسري المفتي ، يقول السارد : "وهي التي جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها أو أحدثها بالتملمون ولو لدقيقتين . كان ذلك قبل بضع سنوات ، يوم أقحمتني في نطاق ضيق من تحرّة زعزعت كياني حتّى الجنون ... " (2) .

إنّ السارد وهو في غرفة "مريحة الأثاث ومريحة الأبعاد معا ، لا هي بالكبيرة ولا بالصّغيرة [...]مزدانة بلوحات زيتيّة بأساليب متنوّعة لكنّها حديثة" (3) ، أحسّ بالاطمئنان ، وعمّه الاشراف لبعض الوقت . فقد وجد مع هذه الفتاة التي تعدّ له فنجانا من القهوة ، بعضا من النكامل . فلما هي الذاكرة منملق على صورة سرّي المصني وحليلته سعاد ، وتندرج به الذاكرة إلى فول العصر السّالمة الذكر ، حيث-بعودة وراثيّة - استرجع تحرّنه مع سرّي المفتي . إنّ هذه الرّحلة

(1) جبرا-"الغرف الأخرى"- ص 28 .

(2) م. ن. ص 125 .

(3) م. ن. ص 119 .

الذهبة إلى ماضٍ موهوم يدلّ على قمّة انحرال البطل السّارد، فهو تخطّي الحاضر لكي يفتق صور الماضى أمامه . إلا أنّ هذه التجربة تلحّم بتجربة الكتانة ذابها ، حيث يطلّع البطل على كتاب موسوم "بالبديل" فلذا به يقرأ نمس المفرة السابقة "... . جاءت فترة من حياني لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها [...] (1) . ومن ثمّ فلنّ التجربة السابقة والتي نسبها السّارد إلى نفسه تسمى موضوع تساؤل كبير: من القائم بالفعل، من المندمج في تجربة الآخر ، السّارد الذي يقصّ علينا رحلته الليلية تلك ، أم بطل آخر هو بدوره عايش تجربة مشابهة بتجربة السّارد الأوّل أو هي مماثلة لها شديد التماثل ، لذلك ينساءل الرّواي بقوّة : "فهلّت [...] هل كان الكتاب يتحدث عني عن تجربتي- أم إتني بخدعة رهيبية من ذاكرتي اللعينة إنّما كنت أستعيد أسطرا قرأتها في كتاب فتوهّمت أنّي صاحبها وبطلها ؟" "البديل" لعلّني كنت قرأت الكتاب قبل آيام - فعنوانه مألوف جدّا لديّ ... أنا إذن لم أعرف في حياني امرأة تدعى سرى المعفنى ... إتني أزعم لنفسى تجربة لم أمارسها إلا على صفحات كتاب قرأته ... إتني لا أتذكر شيئاً حقيقياً مارسنه بنفسى ! وإذا كنت لا أذكر اسمي الذي لازمني طيلة عمري، فكيف أذكر ما كان زائلاً عني مع زوال الآيام والمشاهد ؟" (2) .

إنّ اتّحاد تجربة السّارد بتجربة بطل "البديل" جاء بعد تلك الرّاحة التي أحسّها الرّواي ونعم بها وهو منعزل ينتظر القهوة ، فلذا الذاكرة ، أو ما يمكن أن يسمى مجازاً ذاكرة ، تنفلق أمامه على صورة يسرى المفتى . فانساق البطل معها . ولما سأل "البديل" وجد "بدلاً عنه" أو وجد "تديلاً له" فاعلا يقوم بما قام به ، ويعيد ما أعاده أو لعلّ البطل السّارد، مخاطبها هو الذي قام بما قام به غيره ، فأعاده علينا منسوباً خطأ إليه . وذلك هو محور سؤاله الأخير والذي اتّضح له منه ، انخرام ذاكرته . فكلّ هذه الذاكرة ليست إلا نسياناً مطبقاً للأفعال والأعمال التي قام بها في الماضي . فلذا ذاكرته تفعل فيه فعل السّراب ، فنسرر له صوراً جوفاء تحمل في طياتها كلّ الأحلام القديمة والرؤى التي ربّما كانت تراوده ، ولعلّها أحلام قارئ تهاهى كلياً مع البطل . فلذا هو والبطل سيّلى .

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص 127 .

(2) م . ن . ص 127 - 128 .

لنّ في قمة عزلة البطل ، اتحاد مع غيره ، ومن ثمّ فإنّ تنائيّة الاسعral والاتحاد واضحة جليّة نابعها بالضرّورة ذاكرة تندو في أوجها سريان مطبق أو على الأقلّ كالسيال أو كالسّراب . لنّ هذه التناييّة المتزاوجه بين العزلة والاتحاد، الذاكرة والنسيان هي خاصية من خصائص النسيخ الرّوائيّ في "الغرف الأخرى" . ولا عرابة في ذلك ، فالغرف الأخرى هي بالأساس انطلاق من التحام مع الآخرين ، إلى عرلة مقبّية ، ومن ذاكرة ساطعة إلى نسيان مقبّية . فالغرف - وهي المتداخلة - تنضج على بعضها وتنغلق في نفس الوقت ، وهذا ما أبرزناه في فصولنا السابقة .

لنّ المكان في رواية "الغرف" بعنصريه : الطرق والغرف يعطينا صورة للمدينة التي صوّرها الرّاوي وسعى إلى بثّها إلى قارئه ، إلّا أنّ هذا التصوير رافقه مزيج من تصوير للذات ذات الرّاوي نفسه . فلذا السّارد - وهو يصوّر الخارج (المدينة) - يعود فينغلق على نفسه ، ممّا يجعل قارئه يتساءل عن هذا التّفاني في تصوير الخارج وكأّته مكان لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون رحماً يحد فيه المرء بعضاً من الرّاحة وبعضاً من الاطمئنان وبعضاً من الانشراح . لنّ المكان في "الغرف" بطرقه ومسالكه وأروقته ودوره ومبانيه هو مكان مناوئ ، هو مكان معاد في العال بالأمّ . بل لنّ تلك اللحظات التي يبدو فيها السّارد في وفاق مع المكان هي ليست إلّا تمويهاً وإيهاماً . ومن ثمّ يضطرّ السّارد إلى العودة إلى ذاته ، فينكفئ عليها . ولذلك يحد الدّارس أمّكة مربطة بداخل الإنسل وباطنه . فالعقل والذاكرة وحنانا الجمجمة ومسّام الجلد والدّهن والأذرع والدّاخل والأشياء والجنب والدماغ والصدع والعنق كلّها أمّكه هي من صلب الجسد الإنسانيّ ينكفئ إليها السّارد في محاولة بائسة لهجر الواقع . ولعلّ أروع مثل على ذلك هروب السّارد إلى الدات حيث بعنرف : "مرّت دقائق استسلمت فيها للواقع بل إني أنزلت رجاح النافذة لأستعش بالهواء البارد الرّطب الذي جعل يضرب وجهي . ولا بدّ أنّ الفتاة لاحظت انصراف اهتمامي عنها ، فمي مفدوري عادة أن أعزل نفسي عمّا يحيط بي عزلاً كلياً ، إذا اقتضت الحاجة ، كلّ في ذهني كهفا عميقاً أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحداً . في كهفي العميق هذا أخذت الآن أستمتع بالهواء البارد الرّطب الذي يضرب وجهي

وأسمع موسيقى كسب في الآبام الأخبرة كثير العرف لها ، ليليات شوبل ، إتبا حرة
من دفاعي الداخلي صدّ منقصات الحياة اليومية وتخيلت شوبلن الشّاب وهو يترك
فراش عشيقته جورج صاند في ظلام "مايوركا" والمطر بهطل مدرارا صاحباً على
الحريرة المهجورة ، وفي غرف المنزل القديم يتحسّس طريقه في صوء شمعة إلى
البياسو الذي سيطلقه بأنغامه من كلّ ما هو فيه ، ويحرّره من مرضه ومن آلامه ، ولو
لليلة واحدة أخرى" (1) .

لنّ الهروب إلى الذات والعودة إلى الأعماق الدّينية وسيلة يراها السّارد
ناجعة للتغلب عن تضييفات الخارج ومصابيه، فيسعى إلى طمسها بضرب من
التعامي عنها . إلا أنّه يكتشف أنّ ولوجه إلى الذات هو في الحقيقة ، اتحاد مع
الآخر . فإذا ما تخيلته باعتباره وليد ذاته ، هو في الأساس ، واقع حيّ إد فاجأته الفتاة
آمرة بإغلاق النافذة ، بل إتبا أوقفت الموسيقى التي يحتل السّارد أنّه كان يستمع
إليها من خلال اصهاره في بشره العميقة . فإذا الداخل خارج والخارج مماهى مع
الداخل . إتبا الدّورة الأزليّة للكون ، حبت تتوالد الأشياء من بعضها البعض فتتلاحم
حيناً وتنقسم أحياناً ، تماماً كما هي البذرة تلج الأرض فتتفلق جذراً بتطاول حذعا
ليمسي في الأخير شجره تنمر نفس البذرة لتعود إلى الأرض من جديد . إتبا وحدة
الوجود في عملها المتكامل . ولا غرو عندئذ أن نجد البطل وفد أُمسى في هذا العصر
شخصاً مستظوراً ، بل هو مجزأ غاية التجزئة يقول مخاطباً الجمع في غرفة العمليات:
"... قد أكون سطرت سطرين أو ألف سطر ، ولكّني أحمل الأسطر والشّطايا والكسر
كلّها بين جنبي وأنا أعلم ، حتّى لو فقدت ذاكرتي ، أنّني رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه
أوّلاً تفهمونه ، مستمداً القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تحمّعت في داخلي ، كما
تحمّعت الأسطر والشّطايا ، ومن قال إنّ عليها أن يلبثنّم وسوحد ، ما دامت هي هناك
موجوده فاعله ، تكافح لكي تصعد إلى منطفة الضّوء ، إلى الوعي الفلق الرجراج
المهدّد بالسّقوط بدوره إلى منطفة أخرى من الظلام ؟ ... " (2) .

(1) جبرا "الغرف الأخرى" ص 18 - 19 .

(2) م.ن. ص 146 - 147 .

إنّ عودة السارد إلى داته المنتظرة وتقريره ذاك هو تقرير حطير لما بعتمل في هذا العصر من محن ينجّر إليها الإنسان . فبمساق إليها عبوة لكي يغمس في دات دوات ، وإذا الرّحم الذي كان يجمع ويحيط ، قد انعدم وأمسى مجرد أجراء تتفاعل داخلنا . فتطفو حيننا لتعيب ونحلّ محلّها أجزاء آخر . وهي في ذلك تحكي العالم والكون في سق انفصال الأسلاء واتصالها ، إلا أنّ هذه الدات - الذوات تتميز شيء يمكنها دوما من السيرورة ، من العبس من المحصور حتّى في زمن العياب ، إتّها الدات - الدّوات "الحالدة" رغم محن التجزئة والقلل والانفصام . إنّ المكان - مكان الذات والباطن - هو مكان حلمود صلد قويّ يقاوم وبصارع التلاشي ، وإن جاءت "الغرف الأخرى" صورة للذات الإنسانية في تجزئتها والعرف هي أجزاء من كلّ ، فهي طوابق في عمارة أو بناية عظيمة . وكلّ غرفة - رغم انعزالها أو اتّحادها - إتّما تدافع عن موت الذات ، عن موت الكلّ . فكانّ الحياة المفردة حيوات متعدّدة . وكذلك هو البطل الفرد المتعدّد . ولعلّ السؤال الذي يفرض نفسه لماذا هذا التعدّد في المفرد ؟ وعلام البحث عن أصالة الذات وسط غياب المناخ الملائم ؟ ثمّ أين قضية فلسطين وسط هذه الأسئلة الشائكة ؟ لعلّ مقارنة مكان هذه الرواية مع الأمكنة الأخرى يبيح لنا إبداع الأجوبة التي قد توضح ما حفي وسرر ما بطن وتخلّى ما استتر . إنّ المكان في رواية "العرف" قد تركّز أساسا على المدينة ، لكنّها مدينة صامتة طرقها ، طويلة شوارعها ، واسعة ساحاتها وهي تمتاز بهذا الفراغ الكبير . والمدينة ذاتها تعبّر عن الهباء والحلاء ولا ننشاقم الحركة حتّى نمسي كالضوضاء ، إلا عند ولوج البطل إلى الغرف . فعدا مشهد ركوب الساحة المكسطة بالعباد ، فيلّ طرق المدينة حاليه . أمّا في داخل الغرف فيلّ الحركة تصاعد ونكائف ليعقبها صمت مطبق لا محدود ، لتعود من جديد لتتكاثر ونفوى ، وكذلك الأنوار والظلام والصحب والصمت والاحتماص والانعزال والسيال . فهذه السائبات هي أسّ المكان في هذا العمل . وإذا بوصلنا إلى البرهيه على نوافذ الدّاخل والخارج وبقابلهما من حس إلى حس ، فيلّ المكان بهذا التّصوّر همسي رسما للذات - الذوات التي فقدت رحمها . لكنّها مع ذلك تبقى نحن إلى رحم جامع للأجاء التي ترفض التماهي مع الآخر . لكنّها أيضا لا تتصارع صراع الموت ، بل إنّ كلّ جزء هو ساع إلى خلود ما ، برفض الذوبان والموت البطيء ولعلّ

الرجوع في تحديد هذا المكان إلى قصّة جبراً القصيرة "بدايات مزحف الياء" توضّح لنا صعه المكان المطلق . فأكثر من رابط يربط هذه القصّة بمكان رواية "العرف" بل إنّ التقارب يكاد يفضي إلى أنّ المكان المطلق في هذه الرواية ، هو المكان ذاته في تلك القصّة ، وهذا المكان ليس في تحليلنا الأخير إلا فلسطين ، وقد أمست الهاجس الذي لا يغيب عن ذهن البطل ، لكنّها فلسطين المفقودة ، الكئيبة الحزينة التي لا نجبا إلا بالذاكرة ولا تعيش إلا بالماضي ، ولكنّها أيضاً تقاوم الموت والدوبل بل تصارع وتصارع من أجل بقاء يطلب ويطلب ليذكر .

إنّ المكان في روايات جبراً هو المدينة . ففي رواية "صراح" عاد البطل إلى المدينة الآنون وقضى ليلته في طرقاتها وتابع أحداثها . ورغم كره البطل للمدينة فلتّه كل في فراره نفسه يعتبرها رحماً لا بدّ منه ، فهي منطلقه وهي انتهاء وما الجبل إلا مرحلة وحبرة بصمو فيه الدّهن للعودة بعد ذلك إلى المدينة . وقد صوّر جبراً هذه المدينة تصويراً واقعياً فحالت روايته أقرب إلى الدراسة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة . فنحن أمام مدينة في بلد متخلف لم تكتمل فيه ملامح المذهب الرأسمالي القويّ وإنّما هي بذور هذا المذهب لا غير . والبطل يجد فيها متنفسه ، بل هو مدعوّ إلى البقاء فيها . فهي رحم يأس الإنسان ويطمئن إليه ، رغم بعض العراقيل والمثبطات . وإن لم تحدّد هذه المدينة فهي كما بيّنا "بيت لحم" أو "القدس" . إنّها مدينة فلسطينيّة تعيش الصك قبل التسميم .

أمّا المكان في رواية "السّفينة" فهو "الهيركيوليز" والبحر . و "السّفينة" اسم مكان لقرية قريبة من مدينة بغداد ، إلا أنّ مسرح الأحداث في هذا العمل الروائي يتّسع ليشمل فلسطين والعراق ، وهما مكانان أساسيان إذ يمثلان كما بيّنا الرّحم للأبطال . ورغم ركوب الأبطال السّفينة فإنّ عودتهم وقرارهم الرجوع إلى الأرض ، يجعلنا نفرّ بأنّ جبراً يرى أنّ المكان الأصل هو رحم لاندّ من العودة إليه ، وإن انحدر فالح وهو أحد الأبطال ، فلأنّه لم يسعف برحم يأس إليه الألس كلّ لمستنه المخرّاة التي تطمح إلى "كون" رحم و "عالم" رحم وهو مطلب لا بدرك كلّ . ويجلي عبر هذه الرواية تركيز الكاتب على فلسطين كرحم لا يمكن نسيانه أو التعاضى عنه بل إنّ فلسطين مدعاه إلى الحلم . أمّا بغداد كمدينة هي منقس لا بدّ منه . ولعلّ روايته

"صيادون" تؤكد ذلك ففيها ينغمس البطل في تجربة حباسة بعد أن اضطرّ إلى معادته فلسطين مهاجرا إثر احتلال اليهود لأحلم مدينة على الإطلاق (القدس) .

أما في رواية "البحت" ، فلنّ المكمل ورد غرفة رحما ، منها حاول الدكتور جواد أن يستعيد سيرة رجل وجد في فلسطين ملاذه ورحمه ، فانغمس فيها واختفى عودة إليها ، بعد أن ارتحل واستقرّ مدة من الزمن في بغداد الحص الحص .

وضمن هذه المسيرة برزت شرارات الداخل ، فلذا هي عرف متعدّدة تلجها الدات بحنا عن ماهيتها المفقودة . ومن تمّ كان الإيلاج في "المكمل المطلق" الذي اتّضحت معالمه أنّما اتّضح في رواية "العرف" ، وإن سبق بمدينة أطلق عليها اسم "عمورية" وهي مدينة خبالبّة (1) أوجدها الكاتب معيّة الرّوائي عبد الرحمان منيف في روايتهما "عالم بلا خرائط" ففي هذا العالم تنتفي الحدود وتتلاحم حدّ التلاشي . فلذا "عمورية" مدينة تسع الكون والأزمنة لكنّها تضيق وتضيق بصاحبها حدّ السجن والموت . فيمارس فيها البطل القتل حلما قاسيا . وإثرها تتبدّى "مدينة العرف" شكلا أجوف للذات المحلّة ذوات ، لكنّها مع ذلك تصرّ على البقاء والخلود ، وبعبارة أوضح تصرّ على الوجود متقلّبة على الفراغ والعدم. إنّها مدينة المطلق التي أوجدها جبرا قبل هذه الرواية واختطّ معالمها في قصّته القصيرة المسرحية : "ندابات من حرف الباء" المنشورة ضمن مجموعة "عرق" وقد ألّفها صاحبها سنة 1978 ، إثر انتهائه من روايه "البحت" .

إنّ المكان عند جبرا هو بالأساس المدينة العربيّة . يؤكد الكاتب ويقرّ : "عالم هو المدينة ، المدينة العربيّة الجديدة بكلّ ما فيها من متناقضات وتآراء وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرد "قصة" فيها دار الحكومة إنّها ملتقى سيرول بشريّة من الريف وشبه الريف ملتقى الأحاس والطوائف والتّحل . المدينة بوتنة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهارا تامّا بعد . هل من موضوع أعظم من ذلك ؟ في المدينة يشتدّ المحافظون محافظة ، والمتمردون تمردا ، فيها سلطة الفاسيون

(1) عمورية : مدينة بيزنطيّة في آسيا ، افتتحت في عهد المعصم [218 - 228 م 833 / 842 م] اندثرت . ولذلك اعتبرت خياليّة . ولعلّ معاني الاسم الحافّة هي التي دفعت بالكاتبين إلى اختيارها .

وسلطة الشرطيّ ، وسلطة المخبر الرهيبة ، فيها صوت الله وصوت الشيطان يتّان على نفس الموجة ، المدينة هي ساحة الصّراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي ، فيها يصتّ التاريخ سيولا من المحاصرات المتعاكسة المتشابكة ... المدينة ما زالت تسحرني وتستحثني على الكتابة وتصوير الشخصيات النّاهضة المنهوتة فيها... " (1) .

إنّ مدينة جبرا هي المدينة العربيّة في هذا العصر ، حيث أمست المسافات الطويلة أشدّ قصرا وأُمسّت الأبعاد أقرب من أربعة الأنف ، فقد انفتحت المدينة على الرّيف واسنوعبت الحضارات العازيّة . إنّها : "هي المصبّ الكبير لروافد الأرباب العربيّة ستّى نزعانها وتصوّراتها ، المدينة العربيّة الجديدة ربّما أخذت تقترب شكلا من المتاهة . ولكنّها لم تصبح بعد تلك المتروبوليس الكبيرة التي - كما في العرب - تقطعت نهائيا بين أهلها وأواصر القري ، كما تقطعت العلاقات الإنسانيّة وأسباب التعامل في التطلع والعيش والحلم" (2) .

إنّ هذه المدينة تحمل رحيق الرّيف وطيبته وتشعب الحياة الاجتماعيّة وتشابك مصالحها . إلّا أنّها لم تلغ شأو المدن والعواصم الكبرى . وقد اتّصحت معالم هذه المدينة عبر روايات حبرا بدءا من "صراخ" إلى "العرف" ، ولعلّ هذه الرواية الأخيرة برزت فيها المدينة حاملة لمعاني الفراغ والمتاهة ، رغم فقدانها للهويّة ففدانا كلّنا ، ذلك أنّها مدينة مطلقة لا تحمل هويّة مثل بطلها الذي ليس إلّا هذه الهويّات المنعقدة (3) . وأوضح جبرا رؤيته فهو مؤمن بدور هذه المدينة : "المدينة العربيّة الجديدة هي رأس الرّمح في الثورة العرسيّة ، تيارات عارمة متنافضة من كلّ مكان ، ولكن لها تهبة كبيرة كشهبة الفتى الحدث الذي ما يزال سني عضلاته بما يليهم ، ولدا فهي نستطيع أن تستوعب هذه النّارات كلّها لما فيها عافيتها في النّهاية" (4) . إنّ المدينه هي صورة المجتمع العربيّ في تعبرانه المسرفة عبر مراحل تاريخيّة طويلة نسبيا ، فمع الانراك ثمّ ندابة الانبهار بالعرب إلى ولوح الحضارة

(1) جبرا - "الحرية والطوفان" - ص ص 133 - 134 .

(2) جبرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص 361 .

(3) جبرا - "العرف الأخرى" - ص ص 121 - 122 .

(4) جبرا - "ينايع الرؤيا" - ص 83 .

الأروبة العارية ، كل ذلك أدى إلى فورة في المدسة العربية التي أرادت تقليد العرب فسقطت تحت ويلات الاستعمار وبخاصة فلسطين . وهو ما دفع حبرا إلى اعتبار فلسطين محور رواياته . وإن ذكرها في جلّ أعماله ، فإنّه أيضا ألمح إليها في رواية "الغرف" . وإن لم نجد ذكر الفلسطينيين في هذه الرواية ، فإننا عالمون أنّ المقصود "بالمدينة المطلقة" هنا هي فلسطين ، هي القدس الذائبة ، هي وطن سحمله المهاجر أينما حلّ "لقد حلّ" الفلسطيني التائه محلّ اليهودي التائه فصرت ترى الفلسطينيّ يضرب في كلّ بلد ، يحمل عبء ماضيه بذكرياته وأحزانه ، يروح ويعود في طلب الرزق وشيء من الاستفرار ، ومحاول الجوع ترفرف فوق رأسه كالجوارح [...] لقد أصبح رمزا لآمة انقسمت على نفسها ولم تلتئم أجزاؤها" (1) .

ولا غرابة أن يتغنى حبرا بفلسطين وبربّتها وبتفجع لفواحها ، فلقد رفض الهجرة والاستقرار بالغرب عن وعي (2) وصرّح باستمائه الفلسطيني العربي (3) . إنّ المكان في روايات حبرا هو حلم يراود . فالبطل - ومن ورائه الكاتب - يحمل الوطن في دهنه وبحلم بالعودة إليه . وهو ، وإن هاجر ، وأراد الالتحام بالعالم ، فإنّه سقى يحسّ ، بذلك التعطش للمبيع الأوّل والرحم الأوّل . وهو ، في آخر روايات حبرا يستلهم المدينة المطلقة فإذا الذات فيها ذوات وشظايا ، لكنها رغم تجزئها واسماها تكون وحدة ضدّ المثبطات ، ضدّ العدو ، ضدّ الفدر . وذلك هو فدر فلسطين أرضا وشعبا ، قدر القدس . وقد انقسمت الآمة العربية الإسلامية على نفسها فبقاسمها الأعداء ... ولا غرو في ذلك فهي سلبلة "الرجل المريض" (4) الذي ما سقى . لذلك جاءت مدينة حبرا حريجه صارحة مستصرخة ، مبهارة . إلا أنّها ، مع ذلك ، نأى الدويل ونصارع الموب ...

(1) حبرا - "الحريّة والطوفان" - ص 130 .

(2) حبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 392 .

(3) يصرّح حبرا في "ينابيع الرؤيا" إذا لم أكن فلسطينيّاً، فأنا لست سيئاً، ص 125 .

(4) نعني به "تركنا" موطن الخلافة الإسلامية إلى غابة سنة 1924 . وقد لقبت الامبراطورية آنذاك بالرجل المريض للمشاكل التي كانت تعانيها دون أن توجد لها الحلول الملائمة ، فكان التدهور .

نستخلص ممّا تقدّم عبر دراسنا للفضاء الروائي بعنصره الزمان والمكان النماط التالية :

1 - اهتمّ جبّرا بالماضي اهتماما مطلقا ، فمنذ أن كتب الرواية في أواخر الاربعينات وهو يستلهم أحلام الطفولة وذاكرة الصّغر . يؤكّد جبّرا قائلا "هناك خصوصيّة تكاد تكون ظاهرة في ما كتبت ، ربّما أُنّني من النوع الذي يهتمّ بالماضي ويهتمّ بالطفولة ويحعل للذكريات مكانا مهمّا في ما يبدع، فلن فلسطينيتي فعلها الدائم في خيالي . ولا ريب في أنّ نوع الطفولة التي عشتها وصلتها بالأرض ، صلتها بالأشجار والرياح ، صلتها بالآشواك والقريص ، صلتها بالربّتون والاعناب ، صلتها بالجبال البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت أنت في الجبل والأفاق التي تراها أبعد منها ، هذا كلّه لا شكّ في أنّه ترك أثرا مستمرّ المعلن في خيالي" (1) وقد ارتبط هذا الماضي عنده بفلسطين . فالماضي عنده هو فلسطين. والحاضر هو حاضر الفلسطينيّ التائه اللّاجئ . وإن اتضحت معالم فلسطين في روايات "صراخ" و "السّفينة" و "البحر" وكذلك في "صيّادون" وسيرته الدّائيّة الموسومة بـ "البئر الأولى" ومجموعته المصصيّة "عروق" فلنّ رواية "الغرف الأخرى" وفصّتيه "بدايات من حرف الباء" و "سراب في باريس" (2) . إنّما هي تصوير لمناهة الفرد الفلسطينيّ وفقد الهوية أو هو كالماعد لها . ومن ثمّ فلنّ فلسطين هي البداية والنهاية .

2 - برز الفضاء في أعمال جبّرا الروائيّة رحما بأنس إليه الأبطال أو يسعون إلى العودة إليه حتّى إنّ هروبهم ، فقد هرب بطل "صراخ" إلى الجبل ثمّ عاد إلى المدينة وهروب أبطال "السّفينة" كان لعودة يؤكّد حسرا : "أنا أصوّر أناسا بهربون ولكن في النهاية يكتشفون أنّهم لا يستطيعون الهروب أو إنّهم يجب ألا يهربوا أو أنّ خلاصهم بكمّن في العودة إلى وطنهم ، في العودة إلى الصّحر ، الصّخر هو كلّ شيء ، ولذلك وصعتهم في سفينة بعرض البحر ، هؤلاء عزلوا أنفسهم وأحترت بهم هذه السّفينة في الماء من مدينة إلى مدسة ، فكأنهم بنصوّرون أنّهم يستطيعون أن ينسوا

(1) جبّرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص ص 165 - 166 .

(2) جبّرا - "سراب في باريس" أنظر : مجلّة "موز يوليوس" م 11 - ع 7 ، ص ص 62 - 71 .

تحرينهم الحقيقتي ، تحرينهم التي هي في أعماق كيابهم . ولكتهم اكتسبوا أنهم يحملون تجربة الصّحر في أنفسهم ، وإنّ خلاصهم في النهاية ، هو أن يعودوا وإلاّ لا تنحروا - كما انحرف فالح - لأنّه لم يستطع أن يعود . وخلاص العربيّ هو في عودته إلى أرضه في عودته إلى الصّحر في مجابهة فضيئته في بلده . لعلّك تذكر وديع عسّاف حين يقول ما معناه ، إنّ حرينك تكمن في شوارع بلدك مهما تفتّن في إيدانك ، حرينك لن تكون إلاّ هناك ، وإلاّ فأنت تسعى نحو لاهناك أو الهناك العائم ، الذي تتصوّر أنّه سيأني لك بالسّعادة ولكنه لن يأني لك بشيء سوى الخسران" (1) . إنّ الفضاء الذي يهرب منه أهله لا يكون في الأخير ، إلاّ رحما حصنا حصنا يأنس إليه البشر مهما قسا وتوحّش . وإن كان هذا مصير الهروب ، فإنّ الاحتفاء ليس إلاّ عودة إلى الرّحم الذي بإمكانه إعادة المرء إلى الوجود ثانية ، ولن يكون ذلك إلاّ وسط محيط أليف . وكذا كل الأمر مع وليد مسعود في رواية "البحث" .

3 - إنّ الفضاء الروائي في روايات جبرا يرتكز أساسا على المسألة الفلسطينية زمننا ومكاننا. فجبّرا بصوّر الحياة الفلسطينية وسط المحيط العربيّ والعالميّ، لذلك فإنّ كتاباته اتّسمت بضرب من الشفافيّة ، عند تقديمه للقضيّة . بوضّح جبّرا رؤيته ومراميه فأثلا : "هناك تمجيد للحياة ، وهناك الحسّ بها كفاحية ، هناك الجذر الفلسطيني ، وهناك المنفى الضارب في دروب الدّنيا عودة إلى جذوره ، هناك المدينة العربيّة الأشبه بقرية كسرة . والناضحة فحاة نضج حضارات الدّهور ، وهناك التّفاد إلى ححرانها والتلفلغل في دهاالبرها ، وهي تتغيّر وتنتصّخ ، هناك الطّمولة والبراءة والوهج ، وهناك النجربة والخيبة وعلاضة القلب ، هناك الكتم والإشارة هناك الممكن والمستحيل الأروع . هناك الموت والاندثار ، هناك اختراق الموت إلى مبلاد جديد وانبعات جديد وعبر ذلك كلّ هناك الحبّ والخلق ، والتعمّق في سرّ الهويّة : هناك الزّمن كهفا والزّمن قنّة والزّمن فضاء ملتها ، وهناك أنصا رحاب الكلمة التي يوسعها العقل ويتراعى بها الخيال ، والبحث بها عن درواب النّشوة الإنسانيّة" (2) .

(1) جبّرا - "الف والحلم والفعل" ص 488 - 489 .

(2) جبّرا - "ينايع الرؤيا" ص 65 .

4 - إلى المتنّيع لروايات جبرا والدارس لها يكشف الأهمية التي يولبها للمستقبل رغم تأكّيده المتواصل على أصالة الماضي . فالمنسقبل فضاءات ، ولا بدّ لحاضر الحال من التهيئ والاستعداد له . وقد ارتكرت رواية "العرف" على هذا الحاضر القريب ورغم اليأس الذي يحمله بطل "العرف" إلا أنّه في الأخير يستفيق من حلمه . وبالتالي فيلّ اليأس هو حالة عرصة ، وفقدان الهوية ليس أبدياً . ولا غرو في ذلك فجبرا يؤكّد صراحة : "أنا رفضت اليأس من أمّتي منذ أن وعيت ، رغم كلّ ما يضغط على العقل والأعصاب ويطالب باليأس ... والوطن ما يزال يضخّ رغم كلّ شيء بالحبوبية الماعلة والوعد بالمستقبل" (1) .

5 - تتخذ الفضاء في روايات جبرا شكلا دائريا ، فالمنطلق هو النهاية ليعود بعد ذلك إلى بداية ممكّنة تتطوّر تدريجياً وتنعقد جرئياً لكي نصل في الأخير إلى نقطة المنطلق . وإنّ تعدّد الوحات فيلّ المسار هو دائما دائري من حيث الرّم أو من حيث المكان . ويقرّ حبرا بهذا الرأي بل بدعّمه موضحاً : "أنا فعلا أبدأ بالحاضر، كآتي أقول .. نحن انتهينا إلى هنا ، ولكن لنر ونص هنا كيف وصلنا إلى هذا المكان، إلى هذا الحاضر ، وأنا في كلّ ما كنيت تقريبا ميتال إلى أن أبدأ بالنهاية ، ثمّ أعود إلى البدايات ، على غير الطريقة التقليدية في الفصّة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل إلى الياء والتاء والتاء ، حتّى الياء ... لعلّ هذا هو السبب في أنّي أسمت إحدى قصصي "بدايات من حرف الياء" أنا بالفعل أنظر إلى النهاية ثمّ أحاول أن أجهّمها فأعود إلى البدايات" (2) .

وهذا هو ما حاولنا شرحه وتحليله عبر دراستنا السافرة ولعلّ السؤال الذي يمرض نفسه الآن هو كيف قدّم حبرا شخصياته ؟ وهل اسحاب لهذه الطريقة الفنيّة ؟ .

(1) حبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 392 - 393 .

(2) حبرا - "ينابيع الرؤيا" - ص 170 .

الباب الثالث : الشخصيات :

- تمهيد

- الفصل الأول : شحوص عامة

- الفصل الثاني : المثقف

- تعقيب .

تمهيد :

إنّ السّخصيه عماد من أعمده العمل الروائيّ (1) . وقد تعددت التعريفات للسّخصيه وتوّعت باحلاف المدارس الأدبيّه (2) . فذهب البعض إلى اعتبار السّخصيه الصّيه سخصيه فاعله (3) ، في حين يرى البعض الآخر أنّ السّخصيه ليسب إلا سكه من النظم التعبيريّة التي نخلو لنا صورة الداب السّريّه في أعادها الإنسان . وبالتالي هي رموز لمئات اجتماعيه ونظم اقتصاديه وأطر دينيه نفاقه حصارته وعلامات لها.

"إنّ السّخصيه في الرّواية كما هو الامر في السّنما أو في المسرح مليحه أشدّ الالتحام بالعالم الخياليّ الذي سمي إليه معنى البسر و"الأنبياء" (4) وهذه السّخصيه ليسب إلا صورة لمثتها. ولا تتحدّد ملامحها في الأنر إلا عبر هذه المئه التي تنمي إليها. وقد قسمها الدارسون إلى أنواع عدّة ، حدّد منها عر الدين اسماعيل في كتابه "الأدب وصوبه" نوعين هما : "نوع يمكن أن سّمته السّخصيه الخاطره flat Character وهي السّخصيه المكمله التي يظهر في القصّه- حين تظهر- دون أن يحدث في تكوينها أيّ تغرّ، وإّما يحدث البغر في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب. أمّا بصرفها فلها دائماً طابع واحد. والنوع الثاني يمكن أن سّمته "السّخصيه الباسه Round Character وهي السّخصيه التي ينمّ تكوينها بنمام القصّه. فيستطوّر من موقف لموقف ويظهر لها في كلّ موقف بصرف جديد يكشف لنا عن جانب منها" (5) .

إنّ السّخصيه الخاطره هي التي اكملت فيها الرّؤية فيحترب ، ولم بعد سفاعل مع الأحداث بطريقه الأحد والعطاء ، وإّما هي سقبل الحدث دون أن سفل فيه فعلها . وهذه السّخصيه - بهذه الصفه- راكده حامده فهي تستطر الحدث وسبقتله. ومن

(1) باقر جواد الرحاجي - "الروايه العرافيه وقصيه الريف" - ص 141 . وكذلك حسن السباني - "عن كتابه القصه" - ص 68 .

(2) قاسم حسن صالح ، "الإنسان ما هو ؟" ص 11 .

(3) عالي سكرى - "المسني" ، ص 212 . وهناك من يرى في الروايه نوعاً يمكن وسبه بروايه السّخصيه . انظر : بناء الروايه ، تأليف : ادرن سور ، ترجمه : ابراهيم الصيرفي ، ص 18 .

(4) ر. بورنوف و ر. اوباي - "عالم الروايه" ، ص 150 .

(5) عر الدين اسماعيل ، "الأدب وصوبه" ، ص 192 - 193 .

تمّ فهي شخصية مسطحة ذات رؤية أخلاقية قد تمتل الشرّ كله أو الخير كله . ولعلّ هذه الشخصية هي في أساسها ، مستمدة من الشخصيات الملحمية الطابع (1) . أمّا الشخصية النامية ، فهي التي يتنامى داخلها الوعي ويستشري تخريبياً ، فتتسمي فاعلة ، بل لعلّها قد تعمل فعلها في الحدث الروائي بطريقة قويّة فيصبح تدخلها منعرجاً حاسماً أو كالحاسم . وشيئاً فشيئاً تبرز هذه الشخصية مواقفها المتغيرة المتغيرة . وعبر هذه المواقف تتطوّر الأحداث وتتغير . وتنفع لها الشخصية وتنفعل فيها فعلها . إنها الشخصية المعقدة التي تعطي صورة للبطل الإنساني المنزع . وهو البطل الذي نعتة لو كاتش "بالبطل الإشكالي" (2) .

إنّ هذه الشخصية ليست صورة للشرّ كله ، وليست صورة للخير كله وإنّما هي خليط من هذا وذاك ، مزيج من الفعل الإيجابي والفعل السلبي . وهذه الشخصية هي التي تسم البطل الروائي الذي "يخضع لقانون التغير ويتخذ طريقاً محفوفاً بالمخاطر والصراعات التي تفرض عليه التحول والتغير" (3) . وللشخصية الروائية وظائف متعدّدة تختلف في تحديدها النقاد ولعلّ أشمل هذه التحديدات ما أورده صاحباً كتاب "عالم الرواية" (4) . فقد تكون الشخصية مجرد عنصر زخرفي (un élément décoratif) أو عنصر فاعل بما يقضيه ذلك من إمكانيات للفعل (5) كما أنّ الشخصية قد تسعى إلى تصوير نفسية معينة (6) أو تكون مجرد بوق أو حامل لرسالة" (7) .

إنّ الشخصية في كلّ عمل روائي هي جملة من الرّموز التي يمكن منها أن نستقي معالم مجتمع ما ، ودراستنا لروايات جبرا في بنائها حدنا ورمانا ومكانا أفررت لنا بعض الخصائص التي كتّا شرحناها في الفصول السابقة ، ولعلّ أهمّها

(1) حسن بحراوي ، "بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، ص 212 .

(2) انظر : L. Goldmann - Pour une sociologie du Roman p.26

(3) حسن بحراوي ، "بنية الشكل الروائي : الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، ص 212 .

(4) ر. بورناف و ر. أوباي ، "عالم الرواية" ص 159 - 181 .

(5) يسند الدارسل ستّ قوي هي : الفاعل الرئيسي ، المخاصم ، المطلب ، المسند ، المسند إليه ، المعين .

(6) ر. بورناف و ر. أوباي "عالم الرواية" ، ص 166 .

(7) م . ن ، ص 172 .

منزعا السنفوسى ، فالرواية أصوات متعدّدة تحكي زمانها وتصور مكانها ، وهي فى تصويرها للمكان والزمان ، إنما تنسج خيوط مأساتها تدريجيًا ، فإذا هى تفتضح ويزداد هذا الافتصاح ، إنّ عملية الرواية تحكي ذاتها . فرواية جبرا كما قلنا سابقا هي رواية للرواية . ومن ثمّ فإنّها رواية تمتلك أبطالاً عديدين ، وهي شبكة من الرموز التي تحدّد لنا مجموعة كبرى من الشخصيات . ولا غرو أن يؤكّد جبرا ذاته هذا الأمر : "عندما أريد أن أكتب رواية لا أوجد بطلا واحدا بل أخلق أبطالاً ، فالبطل الواحد هو موضوعة رومنسية ، ومن صفات الرواية فى القرن الماضى ، أبطالي مهمون كلّهم . والعلاقات فيما بينهم هي الرواية ، فالحالة الذهنيّة التي وجدت فى نفسى بشكل ما أو بقوة ما نتيجة اسفالاتى وتجاربى الشخصية وأحلامى وكلّ ما يجعلنى أحيأ وأتعذب وأفرح وأنتشى ... فالرؤية التعدّدية إذن هي الغاية الأساسيّة فى محاولتى والتعدّدية هي التي قد تعطى فى النهاية الأمور التي أعالجها حدّ ، أنا لا أرى الأمور سوداء وبيضاء ، بل أراها بظلال وألوان لا تنتهى ... والتعدّد فى الشخصيات هو أيضا تعدّد فى جوانب الشخصية الواحدة ، وهناك إذن تعدّد مضروب فى تعدّد . وحاصل هذا الضرب هو الرواية التي أريد أن أكتبها" (1) .

إنّ روايات جبرا ثريّة بأبطالها بل لعلنا لا نغالى إن قلنا إنّ جبرا يسعى إلى تصوير شامل للحياة ، فالرواية عنده عمل متكامل تساهم أصوات عدّة فيه . فتبتّ أشجانها . وتصور لوعاتها . وتبكي واقعها . وتضحك من زمانها وتطرب لأفراحها بل إنّ جبرا يسعى من وراء هذا البناء السنفونى إلى خلق جوّ مشحون يمكن من بلوغ الصراع إلى مداه ، فإذا شخوصه ينلون الأدوار صاخبين حيناً ، صامتين حيناً آخر ، مكبلين أحيانا ، ومحتاجين أحيانا أخرى ، ديدنهم تصوير الحياة فى تقلّباتها وتغيّرها المسرف .

وهذه القاعدة يحدّدها جبرا ذاته قائلا : "هناك قاعدة تكاد تكون بديهيّة فى معظم الأدب الروائى منذ أقدم الأزمان هي : إنّ القصّة وليدة صراع بين أشخاص يجمعهم المؤلّف على صعيد واحد ليهيئ المسرح لبرور هذا الصراع ... ويستتار همّ

(1) جبرا - "ينابيع الرؤيا" - ص 132 - 133 .

الإنسل وفضوله ، عندما يرى أنّ ثمة صراعا قد يتصاعد ويحتدم ويؤدي إلى نتائج يصعب التكهّن بها . ولكن لنا أن نحدس بأنّها لن تخلو من العنف ، وقد يؤدي إلى الموت ذروة كلّ صراع .

هذه صورة مبسّطة لعملية بنائية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحدثية ، بالإضافة إلى العنصر التركيبيّ في إعطاء الفضاء القصصى مداه الكامل⁽¹⁾ .

إنّ دراسة الشخصيات الروائية في أعمال جبرا تتطلب منا في البداية ، مسحاً لكلّ الشخوص وتصنيفها وفق ما تتميز به باعتبارها جوقة متكاملة لحياة الفرد العربي المعاصر . فنحن أمام تصوير سنفونيّ لواقع عربيّ متأزم ، وقد انطلق جبرا في تحديده لهذه الشخوص من فرضية أساسية يؤمن بها إيماناً مطلقاً تتمثّل في اعتبار المثقّفين هم الطليعة (2) التي بفضلها يعرف المجتمع العربيّ قفزته النوعية نحو فرض الذات وتأصيل الكيان ، تمّ المساهمة في الحضارة الإنسانية عطاء وأخذاً لا أخذاً أو استهلاكاً فقط .

ولحراسة الشخصيات في روايات جبرا ارتأينا أن نقسّمها إلى قسمين

كبيرين :

القسم الأوّل وفيه ندرس الشخوص غير المثقّفة وهي تشمل :

- الشخوص الجماعية المسطّحة .
- شخوص أصحاب المهن والحرف .
- شخوص من عالم الحيوان والطيور والأسماك .
- شخوص الارستقراطية المنقرضة والبورجوازية الصاعدة .
- شخوص رجال الدين .
- شخوص من نظام الحكم .

أمّا القسم الثاني وهو المتعلّق بالشخصيات المثقّفة ثقافة موسوعية .

(1) جبرا - "الفن والحلم والفعل" - ص 112 .

(2) م. ن. ص ص 311 - 486 - 487 . انظر أيضا : الآداب ع 1 و 2 سنة 1983 ،

ص 10 .

4. الشخص غير المثقف :

شخص نمطية جماعية :

ونقصد بهم الشخص التي تمثل الخلفية الاجتماعية وهم "الناس" و "حشود البشر" و "السوق" و "أهل القرية" و "الرجال والنساء" و "عامة الشعب" و "أبناء القرى" و "الأطفال" و "الجماهير" و "الرعا" و "أشكال سوداء من البشر" في رواية "صراخ"، وكذلك "البشر" و "الجمهور" و "القتلة" و "السفلة" و "أهل الدجل" و "الحضور" في رواية "الغرف" و "القرويات" و "الرجال والنساء" و "الأطفال" و "الفاطنون في الحفر" في رواية "السفينة" و "الأطفال" و "القرويات" و "أولاد الحي" و "الصيادون" و "الآلة" و "المجتمع" و "العناترة" و "النسوة" و "رجال البلدة" و "الصبية" و "الجيران والأولاد" في رواية "البحث" وكل هؤلاء هم الصورة الخلفية للأحداث ، فهم تشكل المدينة ويتضح طابعها . فهم المحيط اللازم لتكامل المدينة وتماسكها . وهم لا يسيرون الأحداث وإنما يسايرونها عن وعي بها أو غير وعي . إن هذه الشخص النمطية الجماعية إطار للحكاية ، فيها وعبرها تتكون وتتتابع وتتوالد وتتكاثر دون أن يكون لها تأثير مباشر فيها ، وضمن هذه الفئة يمكن إضافة "الخدم" : من خادمت قرويات وراغ وطباخة و غلام في رواية "صراخ" والمرضات والنادل في رواية "الغرف" وكذلك الحمالين في رواية "السفينة" والخدام "فرات" والمربية والخدام "فاضل" والصانعة "أم رياض" والجارية وعبدان الطباخ وخيرية في رواية "البحث" .

وهؤلاء يمثلون بصفة عامة إطارا للأحداث في البيئات المغلقة كالقصور أو الحقول المحيطة بالمنازل الكبيرة أو عاملين في السفن ، وهم يتمتعون بدور المشاهد - الرائي المتابع للأحداث . وقلما يتدخلون في هذه الأعمال ، كما هو الحال لطباخة أمين وسمية أو صفية خادمة آل ياسر أو الخدام فرات في بيت وليد مسعود . وضمن هذه الفئة ندرج ، مع بعض التجاوز ، شخصا منتسبة إلى عالم الانحراف : وهي المومسات والراقصات في "صراخ" وبائعات الهوى في "البحث". وهو عالم لا يخلو منه مجتمع من المجتمعات قديما وحديثا. وهذه الفئة وردت كما ذكرنا نمطية جماعية، وهي شخص موجود في أعمال جبرا الأخرى بصورة مكثفة خاصة في رواية "صبادون في شارع ضيق" وروايته "عالم بلا خرائط" التي ألفها معية الروائي عبدالرحمن مبيب.

شخصيات أصحاب المهن والحرف :

لهذه الشخوص تأثير في المسار الروائي فهي تمثّل في العلة الجانب الآخر من المدينة، فهذه الشخصيات تعطي للمدينة نكهتها . فعملها يجمع بين النمط التقليدي وقد يكون مبطنًا بضرب من التآثر بالمدينة الحديثة . وفي كلّ الحالات فإنّ المدينة العربية استقامت قديما بهذه الشخوص . وكلّ لهذه الفئة دورها في عملية "التحديث" الحضاريّ إذ هي تواكب - وإن ببطء - كلّ ما يكون معنا في تطوير العمل، ويمثّل هؤلاء في رواية "صراخ" : أخ الراوي وهو ميكانيكي هاجر إلى المدينة للعمل بها ، وقد التحقت به الأسرة بعد ذلك (1). أمّا في رواية "السفينة" فإنّ أبا فايز يمكن اعتباره ضمن هذه الفئة فهو يصهر الحديد ويذّيبه ليستخلص منه الرصاص، ليبيعه . أمّا إبراهيم "أخو فايز" فهو نجار . كذلك نجد في هذه الرواية "ماسح الأحذية" و"بائع الكعك" و"الحجّار" و"الصّبّاغ" . كما يمكن اعتبار العامل بشركة الحديد صاحب مهنة تماما كفايز الموظف في دائرة حكوميّة . كما يخرج ضمن هؤلاء الملاح عمر العجميّ الذي كان لوجوده على "السفينة" تأثير قويّ في محمود راشد . أمّا في رواية "البحر" فإنّ هذه الفئة كانت أكبر عددا حيث نجد عيسى ناصر وهو نجار ومسعود الفرحان (عربنجي) وأبا نزار المكلف بمصاييح الإنارة وصانعي الصّدف . وقد اهتمّ حبرا بهذه الشخوص اهتماما خاصّا حيث وصفهم وصفا مدقّقا هدفه في ذلك تتبّع صورة المجتمع في تطوّره . وقد ركّز كما رأينا سابقا على مدينة القدس وقراها فحاول إعطاء صورة لمدينة طالما أحبّها وعشقها . إلّا أنّ هذه الفئة لا نجد لها أثرا في رواية "السخرم" ، فكأنّنا - - - - - هي رواية المدينة في حاضرها الليليّ حيث يستكين العمل اليدويّ ويزداد العمل الذهنيّ وبتكاتف .

شخوص من عالم الحيوان والطيور والأسماك :

هي شخوص تمتلك طاقة خاصّة في تحديد مفاصل "النقر" أو الضرب على الأوتار الصاعقة . هي حالة من حالات النفس تنهاوي فيها الدّات : ذات البط - - - - -

(1) شخوص هذه الفئة تقترب من شخصيات عرفها الكاتب : يوسف ومراد من إخوة حبرا ولهما حضور في رواياته ، أنظر : البئر الأولى ، ص 113 : تشابه كبير بين يوسف والميكانيكي .

وتلتجئ إلى الخارج تعبيراً عن الفراغ أو حدة الصراع . إنّ هذه الشخصيات هي الشخص / الواقع حيث تتكاثف حركة الصراع وتشتد ويكون الملجأ إلى تصوير الخارج في محاولة إلى ضبط منطلق جديد للمصير المأساوي .

تنقسم هذه الشخصيات إلى حيوانات أليفة ؛ هي : "القط" و "الخرفان" و "الكلاب" في "صراخ" . و "البلبل" و "الكلاب" و "الجدي" في "البحث" . وأخرى غير أليفة . إلا أنّها تنقسم بدورها ، إلى حيوانات تعبر ، في الغالب الآعم ، عن السلام أو الطمأنينة أو الاستكانة وهي "الطيور" و "الإوز" و "النوارس" التي لا تخلو منها رواية من روايات جبرا . وأخرى تتخذ شكلاً يرهب النفس وهي "بنات آوى" و "الجنّادب والذباب" و "الثعالب" و "العناكب والجردان" و "الدود" و "الغربان" و "الضباع" و "الأسود" و "الأفاعي" . ويلتحق بهذه الشخصيات كلاب ريفيّة قبيحة الوجه صارمة الملامح . وقد أولاهما جبرا اهتمامه حيث تدخلت هذه الشخصيات في الفعل ، فكانت تكاد تكون شخوصاً معاكسة للبطل إلا أنّها في الأخير ، تأتمر بأوامر سيدها فهي الحارس الأمين والعدو اللدود للغريب .

إنّ هذه الشخصيات ذات أبعاد رمزيّة فهي كما قلنا أنفاً تحدّد مفصلاً أو مقطعاً روائياً وتكون "ضربة" بداية لمقطع جديد . فـ "الخرفان" في رواية "صراخ" تحدّد واقع البطل فهو الصبيّ المطالب برعاية الخرفان وتعهدّها ، و "العصافير" في "الفرفر" الأخرى هي التي تعبر عن تغيير آت في المسار الروائي . فمنذ البداية يسمع البطل طلقات ناريّة يتلوها هروب أسراب الطيور ، إلا أنّ هجوعها يعيد الأمور إلى نصابها إلى حين ، فلذا ما بعد هذه الحادثة ، هو حدث غريب غرابة الطلق الناريّ و غرابة حركة العصافير .

أمّا "النوارس" في "السّفينة" فهي التي تعطي هذه الرواية إيقاعها . ويمكن لمن يتتبع حركة النوارس أن يكتشف الخصائص السّمويّة في هذا العمل . فالنوارس "ضربة" بداية لعمل جديد حاد صارم قويّ .

أمّا الدود ، فهو من الشخصيات الملازمة للدكتور فالح ، فيها تصوّر الواقع ، كما يراه ، إنّها حقيقة العالم من منظوره ، فالدودة في هذا العالم سيّدة غير مرئيّة تنمو داخلنا بوعي متنا أو بغير وعي .

لن هذه الشّخص تبدو لنا في روايات جبرا حاضرة غائبة ، فهي تنفجر أمام القارئ بوقعها الطريف معلنة عن بدايات جديدة وانطلاقات جديدة ، كما أنّها قد تكون "ضربة" نهاية لعمل مأساوي . إنّها بصورة أدقّ ، إيقاع لا بدّ منه حتّى يتسنى للعمل السّنفوني أن يأخذ مداه ويطوّر الحدث نحو تأزّم أقوى وصراع أشدّ . فهذه الشّخص تصوّر في الأخير لحظات الهدوء الكبير ولحظات التّفجّر العظيم . فلذا الهدوء تعقبه الظلال المأساويّة الفاجعة . وإذا التّمجّر يخلفه ضرب من الهدوء المعلن عن حتميّة الإغراق في جروح المآسي التي لا تندمل . ولن عبّرت هذه الشّخص عن الفرح الذي قد يطفئ على الأبطال ، إلّا أنّها في الأخير تحدّد المأساة في أبشع صورها .

شخص الارستقراطية المنقرضة والبورجوازية الصاعدة :

أ- الارستقراطية المنقرضة :

هذه الشّخص بنوعها : ارستقراطية منقرضة وبورجوازية صاعدة لها حضور كبير في روايات جبرا . ولعلّ رواية "صراخ" هي التي أبانت هذه الشّخص ، وأوضحت مدى فعلها في المجتمع المدنيّ العربيّ . وقد اتّضحت معالم الارستقراطية في رواية جبرا الأولى بصورة جليّة بل إنّ البطل نفسه حاول تأريخ أفعالها ، وفعلها تجلّت لنا ممثلة في أسرة آل ياسر المتكوّنة من عبايت هائم وأختها ركران . وهي أسرة أسّسها تاج الدّين ياسر ، وهي عريقة في التاريخ (1) . فقد كلّ لها مجد تليد بدأ ينقرض شيئا فشيئا . فجّد عنايت الأول أسّس كليّة المدينة ، وعمّها كن شاعرا كما أنّ لهذه الأسرة مؤلّفة (2) وغانية اضطرتّ إلى الهجرة إلى أوروبا خوفا من الفضائح (3) . ولهذه الأسرة شاعر هو "عزّالدّين ياسر" والكثير من شعّره ما زال جديرا بالقراءة ، وقد كلّ معروف بصوته الرّخيم فيلحن بعض قصائده ويعنيها لذويه وصحبه المقربين دون غيرهم لآله رغم احرامه للموسيقى والموسيقى كان يخشى أن يعرف القرويون العاشقون في طلّه بغناؤه فيمتنعون عن احترامه" (4) كلّ هذا دمجاً

(1) جبرا - "صراخ" - ص 71 .

(2) م. ن ص 59 .

(3) م. ن ص 60 .

(4) م. ن ص 25 .

عنايت إلى الاتفاق مع البطل لكتابة تاريخ الأسرة . ففي ذلك خدمة للمدينة وتعريف بها ، وإبرار لعلاقة هذه الأسرة سواء بالفاطميين أو العثمانيين أو بنابوليون أو بمحمد علي باشا (1) . إلا أنّ هذه الأسرة عرفت في المدّة الأخيرة تراجعاً كبيراً ، بدأ أساساً منذ حرق غازي باشا (2) . وقد وصف الكاتب فيما كتب حول هذه العملية، وأورده في النصّ الروائي . يقول : "كانت تلك الحادثة نقطة التحول في تاريخهم بدأ عندها انحطاطهم من أسرة حاكمة شديدة البطش إلى مجرد أسرة ثرية تحاول مستيئسة إحياء مجدها القديم" . إنّ أسرة آل ياسر تجد سندها الكبير فيما تملك من جاه قديم وصياغ متعدّدة . ولما تزلزل سلطانها وانهارت قوّتها عند مقتل غازي باشا، حيث مثّل به تمثيلاً شنيعاً وأحرق حرقاً وسط جموع منتقمة منه ، فإنّ الأسرة بدأت في الانحدار فسأت منها الأحوال . والغريب أنّ عملية حرق غازي باشا والتمثيل به تنصّ في مجملها ، وتوحي بمآل الأسرة عموماً . فإنّ كلن حرق غازي باشا كناية عن بداية الانحدار ونقصان النفوذ والسلطان ، فإنّ موت عنايت هائم وهي سليلة هذه الأسرة - واتّضح لأمين موتها في أواخر الرواية منذ ما بناهر الأسبوع - يمهّد لعملية انتقام ركران من الماضي بحرق القصر وما فيه . هذا الانتقام الذي يدلّ على انتهاء فعليّ لهذه الأرستقراطية . فكأنّ هذه الأسرة تسير إلى حتفها تدريجياً . وهذا ما يتّضح في المشهد الأخير بين أمين وركران حيث تقول له : "إني أريد أن أخلص من كلّ هذا الذي حولي . وفي نفسي من ثورة الحياة ما يكفي لعشر نساء" (3) وهي تذهب إلى أعد من ذلك حيث تقترح "تخطيط الماضي" (4) . وفعلًا تحرق ركران القصر وما فيه من أوراق تتعلّق بتاريخ الأسرة ، فدوّى انفجار شديد مع بزوغ أوّل خيط للشمس (5) . لقد ماتت عنايت التي كانت تدفع أمين إلى كتابة تاريخ الأسرة . وبقيت ركران التي كانت تشمئز من الحديث عن هذا التاريخ ، بل إنّها كانت تسعى إلى الحياة سعيًا خطيرًا . وإنّ كاتب عنايت ترى في تأصيل ذانها ، فرضاً لكيانها ،

(1) جبرا - "صراخ" - ص 72 .

(2) م. ن ص 60 .

(3) م. ن. ص 74 .

(4) م. ن ص 75 .

(5) م. ن ص 91 .

فإنّ ركران على العكس من ذلك ، كانت ترى في تحرّرها من هذا التاريخ ، فرضا لذاتها المنحلة . إنّ العلاقة بين الأختين "العانستين" (1) هي علاقة تنافر لا تحلو من احترام مفروض فرضا . فعنايت هي الكبرى ، وهي التي تتحكم ، في غالب الأحيان ، لكنّ ركران كثيرا ما تركب رأسها ، فتفعل ما تشتهي وتأتي من الأمور ما تهوى فتتخذ العشاق ولا تنطفئ لها نار (2) وتتقبل عنايت أعمال ركران بضرب من الانسجام المقام قصرا . يقول أمين : "فاعتادت عليها وتقبلتها دون تعليق فكانت ركران بين الحين والآخر تملأ قصر آل ياسر بضجيج حفلة من حفلاتها المشهورة يشترك فيها غالبا مفتون وراقصات شبه عاريات لتسلية المدعوين ... فتترجم عنايت لصوتها وتنزل إلى السرداب - إذا كان الوقت صيفا - حيث تراكمت غنائم الماضي أو تصعدُ إلى غرفة نومها أو تنصرف إلى مخطوطات العائلة ومعظمها قد تعفن ، وقد اكتشفت أنّها في مثل تلك الساعات تأخذ معها زجاجة من الكونياك تترقه بها في وحدثها" (3) .

إنّ عنايت تهرب من مواجهة الواقع ، في حين تسعى ركران إلى الحياة سعيًا ، ويسترعي الانتباه في هذه المقرة التعليق الذي أورده أمين في صورة اكتشاف : "أخذ عنايت لزجاجة كونياك" معها ، فكأنّها في تلك اللحظات تسعى إلى ضرب من التطهّر وفق المنظور المسيحي . وهذا الأمر نجده بكثرة في هذه الرواية فكلّ الشخصيات تقريبًا تجد في النار تحرّرا من القيود وفرصا للذات . فعنايت تحد في "الكونياك" نوعا من التعويض ، فتسعى إلى النسيان : نسيان الواقع المترتي وهو واقع تفرضه ركران عليها فرضا .

إنّ حيويّة ركران واسطلاحها مع الحياة تجعلها التّمييز بالنسبة إلى أحنها عنايت ، وكذلك بالنسبة إلى سمّيّة روجة أمين التي غادرته ذات ليلة ممطرة (4) وهي

(1) جبرا - "صراح" - ص 61 .

(2) م. ن ص 62 .

(3) م. ن ص 63 .

(4) م. ن ص 52 .

- نعني ركزان - تسعى بكلّ قوّة وتشفّ إلى "اقتناص" (1) أمين فتقترح عليه الزواج (2) وبالتالي الزواج بثروتها بعد قتل الماضي حتّى لا يعيقها في حياتها الجديدة (3) .

لنّ هذه الفئة الارستقراطية قد مرّت بمراحل ثلاث هي أطوار تتفق - مع بعض التجاوز - والنظرة الخلدونية للتاريخ . فقد عرفت بداياتها تطوّراً شديداً جعل منها قوّة بالغة الخطورة . ثمّ بلغت أوجها مع "غازي باشا" . ولما أحرق بدأ طورها الأخير ، وهو طور الانحطاط ، ثم كان الاضمحلال على يدي عنایت بموتها وركزان بحرقها للماضي . ولعلّ ، في هذه المرحلة الأخيرة ، سيتولد ، عن هذه الفئة نمط جديد ، لم يحدده المؤلف وإنما ترك للقارئ تصوّره في شخصيّة ركزان النائرة والتي انطلقت بسيارتها في المجهول ، كناية عن موت حقبة تاريخيّة انتهت دورها في مجال الفعل .

لنّ هذه الارستقراطية تأخذ في رواية "صراخ" صوتاً خاصاً بها ، رغم أنّ البطل هو السارد ذاته للأحداث إلا أنّ البناء الروائيّ الذي حلّلنا أهمّ خصوصيّاته أوضح لنا صبغته السنفونيّة حيث تتكاثر الأصوات وتتعدّد بل لنّ البطل نفسه يترك لنا "آخر" إمكانيّة التعبير عن نفسه بنفسه ... فلنّ روى أمين قصّته مع سميّة أو قصّته مع أسرة آل ياسر ، فإله يورد الأصوات مستقلّة عنه تعبّر عمّا في دواخلها . إلا أنّنا نلاحظ انخفاض أصوات هذه الفئة في الروايات اللاحقة . ففي رواية "السّفينة" تمثّل أسرة غضبان بن خيّون الارستقراطيّة العراقيّة وما عصام سلمان ولما كاظم عبد الغنيّ إلا السلالة التي تعطينا مسار هذه الأسرة الارستقراطيّة التي امتلكت الأرض . وكان غضبان بن خيّون عنواناً لعنفوان هذه الأسرة وجبروتها (4) . وعرفت هذه الأسرة انحلالها بعد أن انقسمت وتفرّعت وقطن بعضها بغداد حيث أئثرى . وبقي البعض الآخر يواصل انهياره المحتمّ ، بل لنّ الصراع بين هذين الطرفين يحكي ماتعريفه البلاد من نظور وتأزم يصل حدّ الصراع ففد قتل والد عصام عمّ لمى (حواد الحمادي)

(1) جبرا - "صراخ" - ص 74 .

(2) م. ن. ص 75 .

(3) م. ن. ص 76 .

(4) جبرا - "السّفينة" - ص 168 .

وأصبح هاربا وبطلا خرافيا (1) .

إنّ هذه الأسيرة هي صورة جلية لارستقراطية بدأ نجمها يأفل . وإنّ أفرزت نواة بورجوازية صاعدة سنحلّها في إتبائها . وحركة انهيار هذه الفئة تشابه بعض السّبه انقراض أسرة آل ياسر في "صراخ" . إلا أنّ انقراض هذه الأسرة كلّ عنيما حيث قامت ركاز بتمرد داخليّ حسمت الموقف وأدت إلى الانهيار الكلي . أمّا انهيار أسرة غضبان بن خيّن فقد كان انهيارا طبيعياّ تدريجياّ .

إنّ اهتمام جبرا بهذه الفئة في روايته "صراخ" و "السّفينة" له دلالة ، ففي روايته اللاحقتين : "البحث" ، و "الغرف الأخرى" نلاحظ سقوط هذه الفئة وغيابها . فلم يشر المؤلّف إليها . ولم يورد من يتكلّم بلسانها . ولا غرابة في ذلك ، ففي انعدام الشّيء يصبح بطبيعته لاغيا . فوليد مسعود يعيش في "العراق" بعيدا عن فلسطين إلا أنّه مهوم بأرضه التي تركها غصبا عنه ، ومن ثمّ كان أنّ صمّ على العودة فاختمى بطريقة من الطرق . وبالتالي فإنّ تصويره لفئة الارستقراطية لم يكن ممكنا . ولم يتمكن جبرا من ذلك إلا عندما صوّر فلسطين قبيل الاحتلال . ونعني بذلك وصفه لهذه الفئة في روايته "صراخ" التي ألفها كما بيّنا سابقا سنة 1946 باللغة الانكليزية ثمّ ترجمها ونشرها باللغة العربيّة سنة 1955 . كما أنّ المؤلّف لم يتعرّض لهذه الفئة بالوصف والتحليل في رواية "الغرف الأخرى" . ولا غرو في ذلك فإنّ هذه الرواية هي رواية الفلسطينيّ التائه السائح عن ذاته المشطورة ، ومن ثمّ فإنّ الفئات التي ممكن تصويرها تتخذ شكل الذات المنصهرة مع غيرها لا العكس . ولذلك فإنّ جبرا أسقط المحدث عن هذه الفئة إسقاطا تامّا . وكذلك فعل مع السورخوارية الصاعدة فلم يصوّرها بالصوير التام بل إنّ لم يشر إليها في "الغرف الأخرى" وفي "البحث" (2) . وعلى العكس من ذلك فإنّ هذه الفئة وجدت حظها في روايته الأولى "صراخ" وكذلك في رواية "السّفينة" . فكيف صوّر جبرا هذه الفئة ؟

(1) جبرا "السّفينة" ص 169 .

(2) يقتصر تحليلنا هنا على "أصحاب المال" من غير المتقمص . ونطلق عليهم اسم البورجوازية تحاوزا .

لقد اهتم جبرا بالأسر الارستقراطية المنقرضة في "صراخ" بصفة مدققة وفي "السّمينة" بصورة حزّبية . وكذلك فعل الأمر نفسه مع البورجوازية الصّاعدة . فقد برزت هذه الفئة في الرواية الأولى معاكسة تماما لحركة الارستقراطية المنقرضة . فإن كانت حركة الارستقراطية تتدرّج إلى الانهيار والموت ، فإنّ حركة فئة البورجوازية أو ما يمكن أن يسمّى بالبورجوازية الحديثة العهد بالغنى قد قامت ، بعكس ذلك تماما ، إذ انطلقت تفرض ذاتها على المجتمع المدني وترسي قيمها تدريجيّا وبخطى ثابتة .

ب : فئة البورجوازية الصّاعدة :

تتمثّل في طبقة الأثرياء وأغنياء المدينة ، وأبرز ممثّل لهم هو "سليمان شنوب" . وقد وصفه الكاتب وصفا مدقّقا . فهو "رجل بدين يلبس نظّارات حوافها قرنيّة غليظة تضخّم عينيه الصّغيرتين النفاذتين" وهو "أصليّ الشّعْر" . إنّ سليمان شنوب هو صورة مثلى لمن عرف الرفاهة والغنى بعد الكدّ والجّد والتعب . فقد كلّ تاجرا صغيرا سرعان ما تمّى رأسماله فأصبح صاحب مؤسّسة لإنتاج الصابون ومشتقّاته (1) فكثرت فروع مخازنه . إنّ نموّ رأسمال هذه التجارة زاد في ثروته فابتنى قصرا واشترى العمارات والبناءات الضخمة . وستبقى هذه الشخصية جامدة في آرائها وأفكارها وقيمتها . فهو نهم للمال ، باحث عن الثروة بشقّى السبل والأشكال ، وله ميل دفين إلى الجاه والسيادة . وهو في ذلك يشبه زوجته التي كانت تؤمن بالفوارق الاجتماعيّة إيمانا مطلقا . وقد وصفها الراوي بالطول واكتنار الوجه (2) كما أنّها سليطة اللسان ، شديدة المراس ، ويتّضح ذلك ، إبّان قدوم أمين لخطبة سميّة ، فبلتقي بأبيها . وتصل الآم من الخارج محمّلة بالمستعريات . ولما تعلم الأمر تهين الخطيب . فقد "تجاهلت إيمناه الممدودة" وخاطبته قائلة : "اسمع يا سبّد أمين لا ضرورة لتصبيح الوقت لن سمح لك بتحطيم مسيفل استتنا" . وأضافت "لن نرعى على زواجكما مطلقا ولا فائدة من اللفّ والدوران" . إنّ آم سمّة تمثّل المحاصر

(1) جبرا- "صراخ" - ص 8 .

(2) م.ن. ، ص 15 .

أمام أمين ، فلن كان الأب لا رأي له في هذا المضمار ، ويبدو ذلك في تهرّبه من الإجابة على السؤال إيجاباً أم سلباً ، فلنّ الأم كانت سيّئة السلوك معه . فتبحثت أمامه وأهانته ملاحظة ضعة حسبه ونسبه . قالت تخاطب ابنتها مؤتّبة : "... المثل هذه السّاعة ربّيناك ، وأنفقنا على تعليمك وتهذيبك ؟ لكى تأتى إلينا بمثل هذا الرجل الذي لا يعرف أحد حسبه ونسبه إلى بيت أبيك وتصرّي على الزواج منه ما الذي سيقوله الناس عتّا ؟" (1) .

لنّ الأم تنطلق ، في سلوكها من مبادئ تؤمن بها وتسعى إلى غرسها في ابنتها . وهي مبادئ طبقة حديثة العهد بالثروة ، لذلك فالأم تسعى إلى ترسيخ نمطية حياتية معيّنة فهي تتشبه بالأغنياء ، وتحاول تقليدهم في كلّ شيء . يقول أمين متحدّثاً عن الأب والأم : "جعلنا يقدّلن الأثرياء الملاكين في نمط المعيشة" (2) . ومما لا شكّ فيه أنّ هذه المبادئ أو القيم التي اكتسبتها هذه الفئة ، لا عن دراية أو معرفة ، وإنّما جاءت نتيجة تجربة في جمع الثروة وامتلاك المال . لنّ والداسميّة لم يقرأ كتاباً واحداً في حياتهما الشغل ... (3) .

لنّ الرّصيد الثقافيّ مفقود عند هذه الفئة وإن بدت تستهلك ما ينتجه الرّسامون ومحترفو الفنون . وما ذلك إلا تشبّها وتطلّعا . فالرّسوم التي وصفها أمين، إيلن زيارته لقصر سليمان شنوب ، تنمّ عن فقدان للدوق كبير (4) .

ووسط هذه البيئة نجد أم سميّة مسكونة بأحلام كبيرة . يقول الرّاوي : "كانت أمّها - وهي تفخر بابنتها البادية الجمال وحسن القدر - تحلم بأبير زواجا لانتها - لا لرجل لم يسمع باسمه أحد له خطورته في المدينة" (5) . لقد اتّصح الآن سبب ثورة أم سميّة على أمين في بداية الرواية ، لقد انكشف لها الواقع المرّ ، وفق تصوّرها ، فقد أحببت ابنتها رجلاً لا قيمة له ، ولا مال له ، ولا جاه ولا إمارة عنوان السلطة والحكم . ومن ثمّ فلنّ إهانته واردة وممكنة الحدوث . ولما كانت هذه القيم

(1) جبرا - صراح - ص 16 .

(2) م. ن. ، ص 44 .

(3) م. ن. ، ص 45 .

(4) م. ن. ، ص 16 - 17 .

(5) م. ن. ، ص 45 .

والمبدئي غير أصيلة ؛ فلنّ الآم سرعلى ما وجدت نفسها تعترف بالأمر الواقع . يقول أمين بعد أن تروّج سمّية : "لشدّ ما دهشنا حين قدم والداها لريارتنا ذات مساء ، وفي الصباح تسلّمنا منهما "بيانو" احتلّ مكانا كبيرا في غرفة جلوسنا ومعه رسالة موجهة إلى "ولدينا المحبوبين" . إنّ هذا الإهداء يذكرنا حتما بالمشهد الذي طردت فيه أمّ سمّية أمين ، فلنّ كلنّ "البيانو" في البداية يرمز إلى الترويح عن النفس عندما عزفت عليه سمّية ، فلنّ البيانو - الهدية هو اعتراف من الوالدين بالواقع المعيش . وبالتالي اعتراف بانتماء أمين إلى هذه الفئة أو قبوله ضمنها . ويتّضح ذلك أكثر عندما علا مرة ثانية "بعد يومين" ليحوّلا إحدى القور التي يملكانها باسم سمّية ، وبذلك يتحوّل "إيجارها السنوي إلينا" (1) .

إنّ هذه الفئة تتركز بالخصوص على جمع المال ومنعه ، والأخذ بما تقدّمه الحضارة الحديثة من آليات وأدوات قصد الترفيه من ناحية وتنمية الثروة من ناحية أخرى . وهي ذات أبعاد تحررية تترك للنشء حرية التصرف . فسمّية متحررة في علاقتها بأمين . وهي فئة تسعى إلى السؤدد بشتّى السبل وتحتقر الآخرين بالقدر الذي تحترم فيه أهل الجاه والمال والسلطة .

إنّ هذه الفئة تسعى إلى فرص ذاتها وقد مكّنها جبرا في رواية "صراخ" من أن تبرز للعيان ضمن صوت بطله أمين فعبرت عمّا تختزنه من رؤى وقيم بطريقة واضحة جليّة تصل حدّ المفاجأة أحيانا .

وبرزت هذه الفئة في رواية "السّفينة" بصورة محتشمة . ذلك أنّ التاجر تنوكت أبا سمرة ذكر عرضا ، فهو موجود في "السّفينة" لا يتدخّل في الأحداث . وإنّما هو علامة من علامات الحياة التي يسعى جبرا إلى إنارة كافة زواياها . إلّا أنّه يصوّره تصويرا مدقّقا ، يقول "نزلت إلى قمرنى مبكرا بعد العشاء وكلّ شريكى فيها تاحرا من دمشق ساحر اللهجة . لم يكن كثير الكلام ، ولكنّه إذا تكلم أحسست بأنك بجاه مواضيع الحياة غرّ ، فجّ إذا قست نفسك به إنّّه يعرف لا نعم كلّ شيء فحسب ، بل كيف وأين ومتى يجب أن يستعمل ، تكلم عن الصّابون (يحيلنا مباشرة إلى سليمان سنوب) وعن العطور وعن النايلون . أمّا أنا فلم أقدر إلّا على الكلام المبهم عن إعجابي

(1) جبرا - "صراخ" - ص 46 .

بجسائن دمر والجامع الأموي و "البوطة" في سوق الحميدية ، وضحك التاجر لأنه هجر
أكل البوطة في سوق الحميدية منذ أن كان طالبا في التجهيز" (1) .

إن شوكت تاجر يسافر من أجل أعمال لم يوضحها الراوي ، ولكن الأكيد أنه
يتاجر . ففي كل رحلة صفقة في الأفق بصدد الإعداد . إلا أن الطريف أن هذا التاجر ،
في علاقته القصيرة مع عصام بدا لطيفا كريما ، فهو - وقد نزل في نابولي - ترك
لعصام "مجمعا" شاميا من الفواكه السكرية اللذيذة مع ورقة كتب عليها : إلى الأخ
السيد الفاضل عصام السلمون ذكرى سفرتنا معا في صيف جميل" (2) .

إن شوكت مثال للتاجر المطمئن ، فهو مرتاح البال... يعرف أن أعماله من بيع
وشراء تدرّ عليه الأرباح على الأرباح . وبالتالي فهو يمضي وقته في استرخاء ونوم
ويسافر طلبا لربح مؤكد لا غبار عليه . فتعامله مع الشركات الأجنبية مريح غاية
الربح فهي صفقات غير محدّدة القيمة إلا أن هذا التاجر يعترف بالصدّاقة والأخوة ، ولا
شك أن هذه الأريحية مخالفة لسليمان شنوب الذي بدا لنا من خلال تعامله مع أمين
سمّاع صارما حلّا "مسخا" ندلا ، فقد قيما كانت سائدة واتّصف بقيم أخرى نتيجة
تشبّهه بالارستقراطية والأثرياء فأصبح المال لديه هو القيمة الوحيدة ولا يعادله إلا
الجاه أو السلطة .

إن بروز هذه الفئة في "السفينة" كان محتشما ، وقد أكّد ذلك تصوير جبرا
لشوكت أي سمره ، إلا أن الروائي لم يكتف بذلك بل صوّر لنا جيلا فلسطينيا يمكن أن
يعتبر ضمن البورجوازية الصاعدة - تحاوزا - فـ"أبو وديع" و "وديع" ذاته ، مع شركائه
خالد فهد وإبراهيم عيسى وفخري صالح كلّهم شخوص ينتمون إلى هذه الفئة إلا أن
"وديع" وشركاءه يعتبرهم همّ الانتنات ، بقول وديع معترفا : "أكاد أقول أنني رحل
أعمال رغما عن أنني ، ورثت التجارة عن أبي ، دون أن أكون مهيبا لها . ومع ذلك ،
فلنّ عندي عملا طمّسا ، مكتبي التجاري في الكويت ناحح (وأكاد أحسد نفسي ، والدّهر
قلّب ! لمدّ نجحت شركتي هناك أكثر ممّا كنت أتصوّر النجاح ممكنا . منذ أواسط

(1) جبرا ، السفينة ، ص 14 .

(2) م. ن. ، ص 200 .

الحسينات ، وللشركة فرع مهم في بيروت" (1) . ويستأنف موضعا : "أصغت أروصي في القدس واكتست مكتبا للاستيراد في الكويت ! نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفبي بالبيع والشراء ! وبعد أن مانت نعيمة في محاضها وجاء ابني ميتا ، لم أتزوج مرة أخرى ... " (2) .

لنّ وديع مارس التجارة ممارسة ورائة ، فقد قدر له أن يكون متاجرا إسوة بأبيه . وهنا نلاحظ أنّ هذه "البورجوارية" كما هو الحال في الأسر الارستقراطية تؤمن بأهمية الوراثة إلا أنّ "وديع" يتميز بإحساسه الشديد بالمفارقة : ربح في التجارة وخسارة في الأرض، وهو ما دفعه إلى التفكير في العودة ، بل إنه حوّل بعض أمواله إلى القدس في انتظار الرّحيل إليها .

لنّ هذه البورجوارية التي نبتت في غير تربتها تعاني الانبثات كما قلنا آنفا، بل إنها تحنّ إلى العودة إلى الفلاحة يقول وديع : "الأرض التي اشتريتها في مرتفع وراء كروم حلحول أفضل من ألف امرأة . سأزرعها بيدي . سأهجر بغاء التجارة . سأزرع الكروم وأشجار الصنوبر والبندورة والتفاح ، سأحفر آبارا ارتوازية ، هذه العشرون ألف دينار التي جمعتها ، ستكفي لأنّ أمدّ لي جدرا في أرضي من جديد ... " (3) .

لنّ هذه الفئة تحسّ بالحاجة الماسّة إلى مكان صلب يحقق لها ذاتها ويمكنها من الانتشاء والانفتاح الكبير . إنه الحسن العميق المتفجّر . ومن ثمّ تتحلّى هذه الفئة بالخوف من المستقبل ، بل إنّ مستقبلها مصوّر في ذلك الزواج الأوّل الذي لم يكن مخصصا (زواج وديع من نعيمة ، فمونها ، وموت الإبن) .

لنّ هذه الفئة هي "بورجوارية" تؤمن في فرارة ذاتها بأنّها عرصته ، وأنّها لا تتميز بالديمومة ، وبالتالي لا تسعى إلا إلى الأرض المغتصبة أولا . فإلّا كان همّ سليمان شوب "الاستعناء" والجمع والمنع ، فلنّ همّ وديع هو الرّحوع إلى الأرض ، إلى القرية إلى الحذور .

(1) حبرا- "السّهبية" - ص 43 .

(2) م. ن. ص 44 .

(3) م. ن. ص 45 .

لنّ البورجوازية الصاعدة التي حاول جبرا أن يتابع خطواتها هي بورجوازية تجارية ، عسى إنها تمتهن التجارة باعتبارها موردا لجمع المال وتسميته . وهي في ذلك تخالف البورجوازية الأوروبية التي قاومت وتمكّنت - بفضل الثورة الصناعيّة - أن تخلق مناخا جديدا ، استحوذت به على الحكم تدريجيّا ، بل إنها وجدت نفسها مضطّرة في فترة لاحقة من القيام بحملاتها الاستعمارية . وهي حملات لم تنقطع منذ أواسط القرن الماضي . بل إنها لم تنته في فلسطين إلى الآن . ولا غرو عندئذ أن نجد جبرا يشير إلى الجيش البريطاني والجماعات اليهوديّة المسلّحة والثوار العرب والجيش العربي . وهو ما سنعرّج عليه عند حديثنا عن "نظام الحكم" .

وقد جعل جبرا هذه الشّخص تردّ معبّرة عمّا يجيش في دواخلها ولنّ احتواها سرد البطل ذاته أحيانا ، ذلك أنّ السارد يترك للرأي الآخر حرية النمو والانفتاح ضمن خطابه هو دون أن يغمطه حقّه في البروز والظهور . وهو ما مكنّ جبرا من أن يصوّر عالم المدينة تصويرا شاملا . وكلّ هذه الخصائص ليست إلاّ اتّساعا للحركة السنفويّة ذات المقاطع المتعدّدة والأصوات المتنوّعة .

-رجال الدين :-

يشدّ المجتمع ، إلى بعضه البعض ليصبح كالسنيان المرصوص ، عفائد ورؤى يمكن كشفها عبر تحليلنا لشخصيات فتح لها الرّواة قنوات للتعبير ، عمّا يخالج الدواخل ، ويدور بالمخاطر . بل لنّ بعضهم كان له الأثر السليغ في المجتمع . ولا تخلو روايات جبرا عموما من كلمات دالّة على هذا المنزع الديني ، وإنّ اختلعت من رواية إلى أخرى حدّة وقوّة .

ففي رواية "صراخ" نجد شخصيّة طريفة تمثّل الرؤية الدينيّة هي شخصيّة أبي أمين . وقد مكّن الرّاوي هذه الشخصيّة من أن تفعل فعلها ، ويعتبر عن دواخلها بكلّ حرية وطلاقة . فكان صوته صوتا آخر ينضاف إلى صوت البطل ، وهو صوت - وفق المنظور السنفويّ - يأخذ طابع التحرّر ، فلا يتدخّل البطل فيه ولا يغيّر له رؤيه . ولا أدلّ على ذلك من إيراد البطل لكلام الأب حريّا . يقول الأب محاطبا ابنه : "اصع يا أمين إلى كلمة الله تحدّ الدنيا عامرة بالأفراح" (1) . لنّ الإيمان بالله هو إيمان بحكمة الله

(1) جبرا - "صراخ" - ص 37 .

مبدع الكون ، ومستبب وحدته . وهذا الإيمان هو الذي يجعل الفرد بسعر ، لا بالاطمئنان فقط ، وإنما يجد لذة في العيش . وإذا الدنيا عرس أرلّي لا يني عن شوة صاحبه واستثنائه . ولا غرو أن يكون هذا الأب كما يقول الراوي : "إنّ أبي - وهو بستاني الدير في القرية لم يستعمل كلمة الضجر قط ، ولعله لم يعرف بوجودها" (1) إنّنا نستشفّ من حديث أمين عن أبيه أنّ الوالد مفعم بمأثورات الدين المسيحيّ والقيم الروحيّة ، فهو لا يعرف "الضجر" . هذا الداء العاصف بالعصر الفاقد للروحانيات ، بل إنّ هذا الأب - وفق تصوير أمين له - مؤمن بوحدة الوجود ، وتكامل عناصر الكون ، واتحادها . يقول أمين مصوّرا والده : "لقد كلن جزءا من الفصول : الربيع بأزهاره وأغانيه ، والصيف بحصله وشهواته ، والخريف بزيتونه وأعراسه ، والسّماء برمهريه وتوقعاته" . وصورة الأب هذه هي صورة غالبيّة أهل القرية ، فإن كان الأب رجل دين متصوّفا ، فإنّ أهل القرية لهم نفس المعالم : لكنّ الأب هو الذي يقوم باكرا كي يوقظ الكاهن للصلاة في الخامسة ، ويستمع الأب إلى الصلاة بانتباه شديد حتّى أمست كلمة "روح" شيء حقيقيّ ، لا كلمة مجردة غامضة ، فيؤمن بعالم آخر ونعيم سماويّ لا يدركه عقل البشر" (2) . إنّ إيمان الأب لا يتطرّق إليه الشكّ ، فهو إيمان صادق لا يعتوره الشكّ ولا تدّسه الرّيبة .

إنّ الكاتب في روايته هذه أعطى بعض الصور عن هذا الدين وبعض القصص كنك التي رواها الأب (3) لابنه وهي قصص مضمّحة بالقيم حول الصّداقة والحلّقن. كما صوّر الراوي مشاهد الدفن وصلاة الراهب على الميتّ مبيّنا شعوره وإحساسه ورؤاه، وهي أحاسيس وعواطف علمت بدهمه منذ الطفولة (4) إنّ هذه الصّور هي، في الحقيقة، إبرار لبعض الطّموس الدبّيّة التي تقام في هذه المناسبات، إلا أنّنا نلاحظ غياب نصوص للصلاة في المساجد أو لكلّ ما يتّصل بالدين الإسلامي من قريب أو بعيد. إنّ حضور أهل الدين يدلّ على اهتمام جبرا بتصوير عالم المدينة في "القدس"، حيث نعرف الأدبا حطوبها بما فيها الدين المسيحيّ، وإذا علمنا أنّ حبرا سنا

(1) حبرا - "صراح" - ص 36 .

(2) م. ن. ص 37 .

(3) م. ن. ص 83 .

(4) م. ن. ص 67 .

في بيئة مسيحية فاته - بلا شك - وهو يصوّر مرحلة من مراحل طفولته ، يعود إلى تلك البيئة ليستلهم منها صوره ومضامينه . لذلك نلاحظ غياب تصوير المظاهر الدينية لأهل الإسلام في روايات جبرا . بل إلى الكاتب بعمد في روايته "البحث" إلى جعل بطله المختفي مثالا للمسيح المتواري . فوليد مسعود ، هو عبر سيرته ليس إلا مسيحا اختفى عائدا إلى فلسطين أو اختفى مقتولا ومنتقما منه ، ولعلّ الله رفعه حسب الرواية الإسلامية . وقد اتبع الكاتب مراحل حياة البطل ، فإذا هو "بتذكّر النّسك في كهف بعيد" (1) ليكتشف أنّ استلهاهم تجربة الاعتكاف من أجل سك يطلب فلا يترك ، فاشلة . وقد وصف وليد التجربة من البداية إلى النهاية كما أشار إليها شخوص آخرون "عيسى النّاصر" (2) وتتعمّق هذه التجربة عند وليد عندما يرسل إلى إيطاليا "لكي يدرس اللاهوت" (3) .

إنّ شخصيّة وليد ، في هذا السّياق ، تتفق والمنظور الفلسفي الذي يرى أنّ الإنس في طفولته ، ميّال إلى "الماورائيات" منقاد إليها مؤمن بها . وفلا فيّ وليد بهذه التجربة الأصيلة أراد أن يتنسك إسوة بما وعاه من أمثلة ، حدّثه عنها رجال الدين، فإذا بهذه التجربة تفشل فشلا ذريعا . لقد أراد وليد أن يحمل معه بعض السقائن إلى العدراء إلا أنّ صديقه سليمان يمنعه وهو يقول : "أتريد أن تأخذها إلى العدراء وهي التي أهملتنا ولم تشفع لنا عند الله ليرسل إلينا ولو رغيبا من الخير؟ أي !! لن أقل!" (4) .

إنّ شخصيّة وليد من خلال هذه التجربة تدلّ على عمق الهوة بين المعنقد الحقيقي والفعل . فكأنّ الصبى يخلط بين الأخبار وواقعه اليومي أو لعله كان يودّ أن يكون التطابق تاما بين الواقع والتمثيل . ورغم ذلك فيّ "وليد" يرسل إلى إيطاليا ليتعلّم اللاهوت وهي تجربة وليد السّاب لا وليد الطفل . والشّباب مرحلة أخرى لها دلالاتها ، وهي مرحلة يشتدّ فيها الوعي ويستشري الإيمان شدّة إلا أنّه قد ينهدّ

(1) جبرا- "البحث" - ص 111 . وردت هذه التجربة أيضا في "البئر الأولسى"

ص ص 151 - 156 .

(2) م. ن. ص 103 .

(3) م. ن. ص 102 .

(4) م. ن. ص 133 .

بحكم نوعيّة التجربة المعيشة . وهو ما يكشفه وليد في إيطاليا مهد السلطة البابوية ومقل الدين المسيحي . وتأتي هذه التجربة أيضا على لسان وليد دانه في الفصل المعنون : "وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته" (1) . وهي تجربة تكمل التجربة السابقة . فلن أراد وليد ممارسة التعبد والنسك في الوادي على طريقة أخيار الأنبياء والقديسين والنسك في صغره (2) فإته أصبح وهو يدرس اللاهوت يزواج بين مطالب جسده من ناحية وتعاليم الدين من ناحية ثانية . كما أمسى يقارن بين الواقع المعيش والحقيقة المثلى التي كان يود أن يكون عليها العالم وفق تجربة المسيح ذاته الذي جاء لتخليص البشرية من الخطيئة الأولى . إلا أن هذه التجربة أفضت بدورها إلى الفشل ولم يستطع وليد أن ينسجم والعالم المحيط . فتجربة الزلزال الذي دك فلسطين سنة 1927 (3) وهو ، بعد ، طفل ، وإفك السبع سالم (4) ووصف الفقر المنتشر وثورة الأهالي (5) ، ثم معركته مع الطفل نصري يوم عبد الفصح (6) ، إضافة إلى تجربة النسك في وادي الجمل ، جعلت البطل ينظر إلى العالم نظرة مغايرة ، جديدة . يقول متحدّثا عن رحلته إلى إيطاليا : "لما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في دير ساننا ماريا دولوروزا في ميلانو ، حسبت أنني سأجد هناك المنطق الذي سيرر حلمي الذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بوادي الجمل ، وإذا بي أكتشف أنّ ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم ، لا لتغييره ، أردت تغيير الأعماق، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسان بشرا جديدا، وإذا كلّ ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح ، وردم الأعماق" (7) . لقد نطق وليد إلى حقيقة الواقع . وهي حقيقة مرّة إذ لا تسعى إلى تحديد هذا الواقع

(1) حبرا "البحث" ص 175 .

(2) انظر قصص والد حبرا في " البئر الأولى : قصة الباسك مالك وصدفه ابراهيم ، ص ص 103 - 111 .

(3) ورد ذكر هذا الزلزال في "البئر الأولى" دون أن يطل حبرا في الحديث عنه مكتفيا بما ورد في رواية "البحث" - انظر "البئر الأولى" ، ص 88 .

(4) م.ن. ص 180 .

(5) م.ن. ص 184 .

(6) م.ن. ص 185 .

(7) م.ن. ص 187 .

بتغييره تغييرا عميقا جذريا . وقد ارداد وليد يقينا بهذه الرؤيه بفضل مطالعته ،
فإذا نه يرى في الدير سحنا لا بدّ من الانعتاق منه . يعترف وليد : "نك كات إحدى
لحطات الجسم في حياتي، قرّرت حجر الدير بهائيّا ، مهما جابهتني مصاعب العيش
ومراراته في بلد غريب ، دفع إلى حرب لم يخلق لها ، قررت الهرب إلى الدّنيا". وقد
جاء هذا الموقف ردّ فعل عمّا قاله رئيس الدير الأب براماتسي : "أتعلم ، أيّها المفكر أنّك
تكفر بنعمة من آواك في دير إيطاليّ ، بعد أن كنت تتسكّع جائعا في قرية
فلسطينيّة" (1) .

لنّ هروب وليد من الدّير جاء استحابة لنداء الدّنيا والجسد وتوقا إلى
الفعل (2) . وعندئذ حلت تجربة الحسّ . فكانت أشدّ إثارة وأقوى حضورا .
لنّ رواية "البحث" هي ، في الحقيقة ، بحث عن وجوه متعدّدة وأقنعة كثيرة
لبطل إشكاليّ . ولعلّ أوّل وجه من وجوه هذا البطل هو هذا الصّوت الدينيّ ، المسبوب
بنظرة ماورائيّة تشبّع بها "خميس" - وهو ذلك الطفل الذي ثار ، فأنار الآخرين ، بل
إنّه ثار على داته ، فغيّر اسمه إلى وليد ، وقد وحد حبرا في هذا البطل صوتا بحمل
في ثاباه أصواتا ، فإذا هو جوقة متناسقة الأشجال متداخلة الألحان . وهو في ذلك
يحاكي العمل السنفونيّ الذي يرنكر على تسابك الأصوات ومقاطع الأنعام .

لنّ السّحوص الدينيّة في روايتي "صراخ" و "البحث" نالت حظّها ، فهي مكوّن
اجتماعي يكاد لا يخلو منه مجتمع إنسانيّ . إلّا أنّ الدارس يلاحظ غياب الدين
الإسلاميّ عن أجواء جبرا الروائيّة كما يسترعي انتباه القارئ تغبّر نوعيّ في موقف
هذه السّحوص ، فإن كلن والد أمس في "صراخ" مؤمنا ، صادق اللّهجة ، لم يعرف
الشكّ ولم يعش تحرة التمرد على الموروث ، فلّ "وليد" - على العكس منه - وحد
نفسه ، وقد بلغ الرّشد ينور ، إذ تفضّل إلى ما لحق الدّين من سوائت تهدف أساسا إلى
استحواد سياسيّ للبعض من أجل التحكم في البعض الآخر .

لنّ هذه السّحوص الدينيّة جاءت أيضا تحمل خاصيّة أخرى ، فأغلب هذه
السّحوص فلسطينيّة بل لنّ "أبا أمين" أو "وليد" كانا من مدينة "القدس" . وهو ما

(1) جبرا-"البحث"-ص 188 .

(2) م.ن. ص 189 .

ينسحب على وديع وصديقه فايز الشخصيتين الممثلتين للدين في روايه "السفينة" . وقد اقتصرَت تحريرتها على مرحلة الطفولة . لكن آثار هذه التحرة بقيت عالقة في الأذهان . بل إنها وسّمت حياتهما بذلك الإيمان العميق بالمسيح مخلص البشرية . وقد تحدّث وديع عن ذلك عند مروق السفينة من مضيق كورينث، فإذا هو يستعيد طقوس الفدّاس في احتمالات عيد الميلاد . يقول : "...أهكذا يكون الدّخول إلى الجنّة ؟ الرّطوبة ، المنعة ، السقوف الشاهقة العتيقة والتراويل البيزنطيّة من أجواق حابجرها تصدح كأبواق الفيامة ، الامتداد ، العلوّ ، المراع ، الطلّام الاتّسعة الراعسة تنلّوي خلالها سحب البخور ، ويخالط الرّائحة الطيّبة عبق من دخان شموع - مئات الشموع ، والرهبان بلحيهم المربّعة وشعورهم المسترسلة تتهدّئ على أكنافهم المسرلة بمآزر فضيّة وزهبيّة ... [٠٠٠] وأنا وفايز ننحشر بين الجموع لأنّ للميلاد الجديد ، كالقيامة بعد الموت معاني تشدّنا لهذا الليل الماطر المفرور ، لهذه الأناشيد الكورسيّة القديمة ، لهذه الأرض التي نُحت صخرها مغاور وصوامع وجوامع ، معلنه ديمومة المدينة عبر الحقب الطوال . لعلّ في باطن الصخر نارا ترفض أن تخدم ، كما في البعض منّا . فهناك نار قد تهبط على الواحد منّا منذ الصغر ، فلا تترك آثارا كجروح المسيح في اليدين والقدميين ، ولكنها تحطّ في القلب لتبقى مضطربة فيه إلى الأبد كما في باطن الصخر" (1) .

إنّ تشيّع وديع وصديقه فايز بالتجربة الدينيّة له آثاره البالغة في سيرتهما، فإذا فايز يرى نفسه يوحنا المعمدان (2) ، فكل يرسمه مقلدا الرّسام الايطالي بوبنسلي (3) بل إنّ "وديع" أصبح يرى فيه التّاسك الذي عاش على الكفاف ، وقَدّم نفسه ضحّيّة لخلّاص فلسطين من أيدي الأعداء اليهود .

(1) جبراء-السفينة-ص 52 - 53 .

(2) هو من اسبء يسوع المسيح ، ورد في الفرّان باسم يحيى ، سترّ مجيء المسيح فسمي "السابق" ، قطع هيرودس انبىاس ، وهو ملك من ملوك اليهود [4 ق م - 39م] رأسه سنة 31. وهيرودس هو الذي حاكم السبّد المسيح . انظر : Le Petit

- 2 - p 849 - Robert

(3) جبراء-السفينة-ص 56 .

إنّ بحرية وديع وفاير الدينيّة علمتهما حبّ الصّحر باعتباره رمزا لمسلطن
الأمعاق أرض الأنبياء الطاهرة ، ولذلك تعنى كلّ منهما بالصّحر . فإذا الصّحر يمي
رمزا بينهما لهماهما اللامساوي بالأرض .

إنّ شخصيّة وديع وكذلك شخصيّة فايز صوتان صم أصوات عدّة أو أوجه عدّة
يمثلها الكاتب . فهما وترلن يعملان ضمن منظومة واحدة تتميز بطابعها السنفوني
الذي يسعى جبرا إلى إيجاده في رواياته . فما من رواية إلا تشمل عناصر متداخلة
حيناً، متناسقة حيناً آخر ، متباعدة أحيانا ، فإذا العمل الروائيّ نسيج لخيوط تنطلق
من بداية ما وتتبع مسارات متباعدة حيناً ، متقاربة أحيانا ، لترسو في الأخير في
تناسق عجيب وتكامل غريب . ولعلّه في ذلك يحكي الحياة ذاتها في تداخل أحداثها
وتسايكها .

إنّ الشخص الدنيّة في روايات حبرا السلاية : "صراح" و"البحث"
و "السّميّة" جاءت لكي تعطينا نسيجا فيّتا رائقا لحاصبة من حاصيات المدينة
العربية في الشرق . إلا أنّ رواية جبرا : "العرف الأخرى" جاءت خالية من الشخص
الدينيّة خلوا تاما . ولعلّ مرّة ذلك أنّها رواية حاضر الحال ومسئله الذي يحكي
اللحظة إثر مرورها . وهي لحظة القصّ ذاتها إضافة إلى ما اتسم به البطل من فقدان
كلّي للذاكرة . فإذا هو يعيش أحلام الواقع لا الواقع ذاته . وإذا هو يعيش كوايس
العربة التي أقربها نوايس الحياة الفلسطينية المعاصرة حيث أمسى الفلسطينيّ
عربيا ، حيثما حلّ ، غربيا حيثما أقام ، غربيا حيثما اتّجه . إنّ وصف "البه" و"الضياع" :
التبه عن الوطن، والصّباغ عن الأرض يجعل الإنسان سمع تلك الرؤى والعائد
والتظلمات ومسي يعيش لحظته لا عمر . إنّها المرحلة التي يعب فيها السّمس ، فإذا
الإنسان وسط حو رماديّ غير محدّد المعالم . إنّ الرّمن الحرافيّ الذي لم بعد للدين
فه قول، إنّها بحرية العيب وقد استطرب الدّاب دواتا متنافرة متصارعة بصعب
البكّه بمصيرها التّهاويّ . وهذه بدورها مرحلة تتسق مع الباء السنفونيّ . فليّ
البطل ، وليّ اسفى عنه الميل الدينيّ ، إلا أنّه بقرّ صفدانه للهوته ، ومن ثمّ كبرت
هويّانه وتعدّدت ، فكرب الأصوات التي حملها واحترنها ، فإذا هو الواحد المنعّد .

إنّ الدّارس لهذه الشّخوص الدّينيّة في آثار جبرا الرّوائيّة - وحتى القصصيّة الأخرى - يلاحظ عمق تجربتها الدّينية وهي تجربة مسيحيّة . شخوصها فلسطينيون من القدس . وهم شخوص مترابطة أوأصرهم داخل كلّ عمل روائيّ على حدّه ، ومترابطة أوأصرهم أيضا عبر الأعمال متتابعة . فأمين سمّاع - وهو صورة من أبيه المؤمن - متشبع بآرائه وتعاليمه ، يلتقي مع تجربة وديع وفايز ، كما تلنقى هذه التجربة مع تجربة وليد مسعود . وإن لم يتعمّق أمين في التجربة واكتفى بوصفها فقط ، فإنّ كلّ من وديع وفايز زادها عمقا وترسيخا في حين جاءت تجربة وليد تصهر كلّ التجارب السابقة وتضيف إليها ذلك التمرّد على دراسة اللاهوت الذي لم يكن يتّفق والواقع المعيش . فأراد وليد اختبار الحياة ذاتها لعلّه يكتشف دقائقها وحقائقها . وكلّ هذه التجارب تتّفق والمنزع السنفونيّ ، فإذا الرّوايات ذاتها من حيث شخوصها الدّينية تتألف لتكوّن بدورها سيمونيّة مناسبة تتجاوب فيها الأصداء وتتنازع فيها الأصوات معلنة خلق عالم سنفونيّ السّمة ، هو صنو للحياة ذاتها ، صنو للمدينة المقدّسة بصفة خاصّة والمدينة العربيّة بصفة عامّة ، في ليالي أعيادها المتنوّعة .

شخصيات النظام :

إنّ شخصيات جبرا الرّوائيّة تكوّن فيما بينها مجتمعا بحاله ، وفي هذا المصمار كل لنظام الحكم - على سفاقيته ونعومته وغيابه - شخصيات تمثّله أحسن تمثيل . وهي شخوص بثّها المؤلّف من أجل إعطاء صورة نائمة للمجتمع بدأ يلجح السمتن الحديث بتوّده وبطء شديد . وهو مجتمع ما زال في غالبته محمعا أقطاعيا بسيطا . بل إنّ رواية جبرا الأولى تكاد لا توضح لنا أو هي لا تكشف بيسر عن نظامه السياسيّ وإنّما تعطينا فكرة باهتة عن واقع مذهش حقّا .

إنّ السّلط الرّسميّة مضمودة أو تكاد ، أمّا السّلط السّفديّة فهي ممثّله - بعحاله - في شخصيّة الشرطيّ الذي قابله أمين عند عودته من الحبل . يقول : " وفي الطريق قابلني شرطيّ يحمل بندقيّة وأوفقي ليرى بطافه هوبّني ، وإذا هو صديق قدم كنت قصبت معه مرّة عطلة على الحبل . كان الإعياء نادبا على وجهه ، وقد فقد

حيويته المعهودة" (1) .

إنّ "الشرطيّ" هو الشخصيّة النانية التي يلتقي بها أمين وهو عائد من الحبل، وقد جاء بعد الفتاة التي دعت البطل إلى مشاهدة اصعها . فـ"الشرطيّ" خاصيّة من خصائص المدينة ، وكأته معلم من معالمها ، فلا مدينة بدون شرطة ، لكن واجب هذا الشرطيّ الحامل للبندقية ، تمثّل في معرفة هويّة أمين، فهو إذن حارس المدينة عليه أن يعرف الداخل والخارج . وصوّر أمين هذا الشرطيّ ، وهو برمّ قلق إلى درجة أنّه لم يستطع تلبية دعوته لشرب قهوة معه خاصة أنّ جولته الليليّة لم تكن نهايتها .

إنّ النظام هنا ، صارم أو هو يتراءى كذلك ، ولعله نظام يقام على القصور من الأمور لا على لبابها ، فإن سأل الشرطيّ البطل عن هويّته ، فلاّته يريد تسجيله الوقت فهو - بلا شك - كثيرا ما يتغافل عن الواجب . وما عدا هذا المقطع ، فإننا لا نجد ما يدلّ على مفهوم السلطة والحكم . كما نلاحظ فقداننا تامّا لأواصر النظام ومرتكزاته . فكأنّ مجتمع هذه المدينة يعيش لحظات هدوء تسبق العاصفة . إلّا أنّنا نقدر أنّ هذه البداية بوصف جولة الشرطيّ إنّما تحيل مباشرة إلى ما يجذّ على الساحة الفلسطينية من أحداث خاصّة إبان الاحتلال الصهيوني سنة 1948 وقرار التقسيم الذي شرّع الوجود الإسرائيليّ في فلسطين . وإذا علمنا أنّ زمن كتابة هذه الرواية ، قد سبق هذا الحدث ، فإنّ هذا التصوير يعدّ فريدا ، إذ يصوّر فلسطين في مرحلة عيائها عن الفعل التاريخيّ ، فالجتماع راكد ، صامت لعله إلى السبات أقرب . وهذا ما يتّضح إذا قارنا بين شخوص النظام في هذه الرواية والروايات الأخرى . فإن رمر "الشرطيّ" إلى النظام في "صراخ" ، فإنّ الشخوص الممثّلة لنظام الحكم في "السمنه" متعدّدة متكاثره . ويمكن تقسيمها إلى مجموعتين :

- 1 - شخوص النظام في مواجهة المواطن .
- 2 - شخوص المقاومة في مواجهة العرو الخارجيّ .

1 - شخوص النظام في مواجهة المواطن :

"نمر العجمي" شخصيّة تطهر في سياق الحديث عن هيجال محمود راسد : إنّه شخصيّة تمثّل فئة من النّاس ، هي ما يعتر عنه العص "بكلاب" النظام وحراسه وهي

(1) جبرا- "صراخ" - ص 5 .

تقوم بعمليات التعذيب لجعل السجين يعرف مهما كلفه الأمر . وقد جاء وصف هيجل محمود ضمن صوت وديع عساف الذي سرد الواقعة ، إلا أنه في سرده ذلك جعل صوت محمود يتضح ويتحدد ، بل إنه وفق المنظور الذي اختطه جبرا جعله يعبر بصوته ذاته أجذا حريته كاملة لبساحهم في الجوقة الجماعية (1) . يسرد وديع عساف الحادثة واصفاً ، يقول : "محمود الراشد بلا نظارته يحيط به نفر من ملاحى وخدم السفينة [هكذا ؟] وهو في حالة جازمت بآنها جيوس . لقد جحظت حدقتاه لحدّ الرعب ، وتضخمت شفتاه السوداء على الرّبد على جانبي فمه أبيض يلتمع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربية بصوته الفليظ : "أقول لكم إنه هو ، يا عالم ، هو الكلب بن الكلب نمر العجمي . والله إنه هو : انظروا ، انظروا ، هنا ، هذه الندبة الطويلة على صدري ، هذا الخطّ الطويل على بطني" . ويواصل : "امسكوه ، دخيلكم أين هرب الكلب نمر العجمي يا وديع شهرين كاملين ، ستّين يوما ؛ عذّبتني ، بالكراخ ، وعلّقتني بالروحة وحبسني في المرحاض ، سقاني بولي ، أما رأيتني ؟ في ثياب ملاح يوناني ! الكلب ، حتّى هنا جاء يتحسّس عليّ امسكوه ، سأقتله . اشهدوا يا ناس . سأقتله" (2) .

إنّ شخصيّة محمود راشد من ناحية وشخصية نمر العجمي الحقيقي ونقصد الشخصيّة التي قامت بعملية التعذيب ممارسه وفعلها على محمود راشد ، من ناحية أخرى ، يمثّل طرفي الصراع في المجتمع العربي . فمحمود مفعول فيه العذاب ونمر العجمي يفعل فيه الأفاعيل . وهذا عينه ممّا يقع ، وممّا صوّره الروائيون العرب بإطناب وتركيز (3) . ولا غرو في ذلك فهذا الصراع هو نتيجة ما يختمر في المجتمعات العربيّة من أرمات يلجأ فيها الحكم عادةً إلى الإيقافات ، ثمّ التعذيب ، وقد يصل حدّ النفي أو قتل المناوئين لسياسته ، المخالفين لخططه وسريعنه . وسواء كلّ نمر العجمي الحقيقيّ هو المعنى بالأمر أو هو ملاح يونانيّ يتشابه تمام السّه نمر العجمي ، فإنّ المقصود بالتأكيد ، هو إعطاء صورة عن الواقع العربيّ . فمحمود وإنّ

(1) لم بكتشف غالب هلسا هذه الخاصيّة في روايات جبرا فتعامل عليه في مقاله : "إلى أين تتجه سقبة جبرا؟" في مجله "الثقافة" ع 10 ، سنة 1977 ، ص ص 84-114 .

(2) جبرا - "السّمينة" - ص 140 .

(3) انظر مؤلفات عبد الرحمان سيف وعبد الرحمان مجيد الربيعي وصنع الله ابراهيم الروائيّة مثلا .

هاج ومام ، وإلى صرح وصوت وإلى عبر عما يعانیه "التوري" في الوطن ، فإنه في الأخير ، يقرّ بالمصير الذي يعيشه المجتمع في طور من أطوار وعيه، حيث يشتدّ فيه الصراع بين السلطة من ناحية ، وبعض الماويين النائرين من ناحية ثانية .

2 - شخوص المقاومة في مجابهة الغزو الخارجي :

تتمثّل أصوات المقاومة في شخصيتي فايز ووديع بصفة خاصّة ورجال المقاومة والجيش العربيّ بصفة عامّة. ويقابل هذه الشخوص رجال آخرون يمثلون المحتلّ البريطاني والجماعات اليهوديّة التي بدأت تتسرّب إلى فلسطين من أجل إحكام السيطرة عليها واحتلالها (1). وقد أورد وديع حلالة المقاومة عبر سرده ، واصفاً استماتة العدائين أمام تخطيط بريطانيّ لتمكين اليهود من السيطرة على البلاد : "في أوائل أيار عام 1948 كانت القدس الحديدة ساحة قتال بين العرب واليهود، لم يكن الجيش البريطاني قد عادرها وإلى كل قد ترك الأمر للعرب واليهود متظاهراً بالحياد "التمام" [..] ولكن المفهوم أنّ الجيش [البريطاني] سينسحب يوم 15 أيار ويسلم المعسكر بالكثير ممّا فيه للمجاهدين العرب [..] لكننا فوجئنا بحركات الجيش البريطاني في الصّباح الباكر من اليوم الرابع عشر من أيار [..] فوفي الحال أتركنا أنّ ثمة أمراً مريباً: فالجيش ينسحب، ويسلم المدينة الجديدة لليهود خطوة خطوة نحت حمايته. وشعرنا على حين غرة بالزحف اليهوديّ من كلّ اتجاه بملا المراع الذي ينزكه الانكليز في أعقابهم" (2) إلى حركة الجيش البريطاني هذه نمسّر عملية توطيد الدولة الإسرائيليّة لكيانها . فبعد أن أوجدت المجموعات اليهوديّة لنفسها بعض الأماكن التي استغلّتها فلاحياً (3) ، حولتها مع مرور الزمن تكتاباً للتدريب والحراسة وتدرجتها كان اسحاب

(1) حبرا - "السّيفيّة" - ص 64 .

(2) م.ن. ص ص 64 - 66 .

(3) السّرّب اليهوديّ إلى فلسطين بدأ منذ القرن الماضي، فبعد أن أصدر السلطان عبد الحميد فرمانه الهاميوبي في 18 / 1 / 1856 حصل أدولف كرمه "رئيس منظمه الألباس" على فرمان السلطان بمنح هذه المنظمه أرضاً مساحتها "2600" ديم قرب باأا وفق عقد إيجار لمدة 99 سنة لإنشاء مدرسة زراعية ، كما منح أدوميدو نسلند أرضاً لإنشاء مدرسة "مكفّة اسرائيل" 1870 وبدأ اليهود في نفس السنة بكون فوة مسلّحه لحمايه مستعمراتهم تحت اسم "هاسومير" وهم "الحراس للمستعمرات الزراعيّة" ... انظر : محمد عبد الحافظ القيسي - "وعد بلفور في ظل التوسّع الاستعماري" ، ص 31 .

الجيش البريطاني بخطة محكمة وفي فترة وحيزة ، ومكنت هذه العاصر من الحكم في بعض المدن والطرق الرئيسيّة خاصّة في ظلّ غياب أيّ تسييق عام أو تحطيط قويم للقوات العربيّة . إلّا أنّ بعض جيوب هذا الجيش أوحدت بعض المقاومة ، ولعلّ أشرر مثل على ذلك دور كلّ من فاير ووديع . وقد أورد وديع قصّة إيقاعهما ببعض جنود الاحتلال . وضمن هذا السياق جاء صوت فايز باعتباره صوتا مستقلا وبطلا فاعلا في الأحداث . بل إنّ هذا الصوت يعلو لبمسي صوتا صارخا مصوّرا الواقع المعيش ، الواقع الداميّ . وهذا ليس إلّا انفتاحا لصوت وديع الذي مكّن صديقه من أن يعبر ويصرخ : قال فايز : "هذه هي أخيرا" .

- ماذا تقصد ؟

- مجابهة القتل" (1)

ولمّا أصيب تساءل : "ما الذي حدث؟" (2) . إنّ هذا السؤال هو الذي سيرتده كلّ فدائيّ . وهو السؤال الذي يطلقه مروان وليد في رواية "البحث" . ولا عرانة في ذلك ففي هذا السؤال تحديد للمسار .

إنّ موت فايز وهو الفلسطينيّ الذي أحبّ القدس وتماهى مع صخرها ، هو موت العاشق الذي يجد لذّة في موته من أجل إسعاد الآخرين . وهو في ذلك يدفع الآخر إلى التفكير في معنى التّصحّة . وهو ما سبّغى إليه وديع الذي تضاف هذه التجربة ، إلى تجربته الوجوديّة الدينيّة التي عرفها في صغره ، فإذا هو "يصمحل" حبّا في الأرض وعندئذ يقسم على العودة : "عندما وضعته (فايز) عن ظهرى لأستريح أقسمت أنّي سأعود ، شكل ما ، غازيا ، أو متلصّصا ، أو قابلا ، سأعود ، حتّى ولو فيلا ، على صحرة" (3) .

إنّ صوت فايز هو صوت الشهيد الذي يحد في البريه بروده أخّاده ، وفي الصحر دفئا وحرارة ، وهو صوب أراده الرّأوى ومن ورائه الكاب ، معمّقا للمأساء ، مدلّجا في الفاحشة . ولا سلّا أنّ هذه الطريفة نهدي إلى الرّد على أصحاب الرّأي المائل

(1) حبرا- السّمينة- ص 69 .

(2) م.ن. ص 70 .

(3) م.ن. ص 75 .

بلّغ أهل فلسطين تحلّوا عن بلادهم ، فأُست أرضا بلا شعب . فموت فاير واستشهاده إثبات للعكس . وما قسم ودع وحرصه على العودة التي أُست ديدنه إلا دليل آخر عمّا يحمله المسطيني التائه من همّ وحثّ للأرض ، فهو - ابن هرب من الطغلب والجبروب - فلّكي يعود قوتاً ، قادراً على الصراع . ولهذا السبب أوجد الكاتب شخصاً المقاومين في رواياته بكثافة ، فإذا هي أصوات تختبر الحياة وتمتحنها ، بل تصرع الموت وتضطرع معه . فهي أصوات تساهم مساهمة فعّالة في العمل السنّفوني الحّاكي للحياة في تغيّرها وحركيّتها المدهشة .

لنّ الشخص الدّالة على نظام الحكم في رواية "السفينة" تصوّر لنا الحياة في فلسطين . فالنظام أو السلطة المحليّة مفقودة تماماً . وإنّما هناك أفراد يقاومون ببسالة مخططاً أعدته الحكومة البريطانيّة مع الجماعات الصهيونيّة . في حين بررت بواكر قوّة جديدة كانت معدّمة بالنسبة إلى الرواية الأولى . وستتضح هذه القوّة للعيان وتبرز في رواية "البحث" .

لنّ شخص نظام الحكم في رواية "البحث" تكوّن ، بدورها ، جوقه خاصّة متنوّعة أصواتها متداخلة ، متقاربة ، متباعدة ترتفع لتعبّر عن آرائها وميولها ، ولتنتظم في النسيج السنّفوني . إنّها أعلام ترفع عبر أصوات الرواة لتبلغ رسائلها ومقاصدها بكلّ حرّية وطلاقة . إلا أنّ هذه الأنغام - مقارنة بالروايتين السابقتين - ازدادت حدّتها وتضاعفت قدرتها . ومن ثمّ اتّضح الصّراع الكبير بين شخص المقاومين وحيش الاحتلال ، فعلاوة على ذكر الجنرال الانكليزي (1) والحشوش الاستعماريّة والحندي الانكليزي (2) ومبجر شايبير وشيمون (3) ، وإضافة إلى مقاومة مسعود الفرخان للأتراك فإنّنا نجد حدينا عن الفائّد المصريّ الذي أبى الانسحاب وصمّم على المجابهة فاستشهد (4) .

وبين هانس المونّين : قوّة الاحتلال وجبهة الدفاع والفداء، أعطى الرّأوى صورة صادقة عن حدّة الصّراع ؛ صمّن فصلين كاملين أوّلهما مرتبط بوليد مسعود دابه بحمل

(1) جبرا "البحث" ص 93 .

(2) م . ن . ص 242 .

(3) م . ن . ص 247 .

(4) م . ن . ص 106 .

عسولي: "وليد يحترق أقطار انتجد" (1) وبانيهما يروي قصّة استشهاده مروي (2) .
إلى شخصيّة وليد تأخذ ، هنا ، بعدا آخر بانتماؤه إلى المقاومة . فهو
فلسطيني - سبّ في القدس ، ودرس اللاهوت بايطاليا (روما) ، إلا أنّه اكتشف أنّ
مسيح العرب ليس إلا أداة لتثبيت العالم . ومن تمّ تعيّر وليد وجرح إلى الحياه
لممارسة فعله . وهذا التعيّر دفع البطل إلى العودة إلى أرض الوطن والدّفاع عنه ،
اسقاما وتواصلا مع دفاع بدأه أبوه . فكأنّه يتمّ عملا مُطابقا بعهدته ، إلا أنّ عمل الأب
لم يكن مخطّطا . إنّها ثورة على الأتراك هي إلى التمرد أقرب . أمّا وليد فقد جاء
عمله نتيجة تخطيط وتنسيق . يقول : "أنا وشير وطلهوب أخذنا الجندي الانكليزي
إلى غرفة قرب "نقطة" البوليس المجاورة ، وجرّدناه من رتبه الحاكي ، لكيما [كذا]
أنتكر فيه ، ولم يقاوم ، وبعد ساعات قليلة انتهينا من العمليّة وسمعت الدويّ
القاصف المجلجل الزاعق ، وتصوّرت كلّ شيء" (3) .

لقد بقّد وليد هذه العمليّة في سنة 1948 . وهو يتذكّرها وقد فُحص عليه
بعد عشرين سنة لَمّا عاد لريارة زوجته ريمه المريضة في بيت لحم . وقد وصف وليد
كيميّه القبض عليه . وأظنّب في وصف التعذيب ، وكأنّه يتمّ المشهد الذي صوّر في
"السّمسة" مع محمود راشد . يقول وليد متذكّرا التجربة : "[...] اسمك ، عمرك ،
عنوانك ، أبوك ، أمك وصدمة اللكمة على عينيك تعميّك للحظتين ضربني صبري
بالحجر على وجهي لآتني كسبت منه خمس بنضات ملوّناة يوم العيد الكبير (4) ،
ولكنّه صبرني . وهرّب . هنا لا يهربون ، يصربونك ، وسفوف على رأسك ، لأنّ يدك
مفتدبان ، وسعك ممتد . ما علافك بضح ؟ أنت هاجرت إلى بغداد ، أفت في
الخليج ، في سروت ماذا تعمل في سب لحم ؟ من رأيك في الخليل ؟ في بيت ساحور ؟
في نابلس ؟ في رام الله ؟ في السبره ؟ لم أر أحدا سوى روجتي ، روحك ححه واهمه ،
أندا ، كاتب الربرانه الرطبه لا يتسع لعامني ووقا [...] " (5) .

(1) حبرا- "السحت" ص 239 .

(2) م. ن. ص 295 .

(3) م. ن. ص 242 .

(4) "العيد الكبير" هنا يعني عند المصح لا عبد الاصحى الاسلامي ، وهو ما يتفق مع
ما أتررياه سابقا ، انظر : "البحر" ، ص 185 : قصّة وليد مع الطفل صبري .

(5) حبرا- "البحر" ، ص ص 244 - 245 .

لنّ صوت وليد هنا يتّخذ شكل المرأة التي تعكس طلال الآخرين وأصواتهم ، بل لنّ "الآخر" يأخذ حيّرا واضحا ، فالسؤال أو الأسئلة الموجهة إلى وليد يصوغها الرّأوى ذاته إمّا هي صورة لأصوات الآخرين واستلّتهم . فإذا المبحّث هو طرف في الصراع ، ونقصد شرطة النظام في فلسطين وهم يوقّعون السؤال نلّو السؤال ، بل لنّ وليدا يورد أيضا أجوبتهم ، وهي أجوبة صادرة عن الساهرين على النظام في اسرائيل . إمّا دولة اسرائيل التي تعتمد القهر والتعذيب لتؤمّن "أمنها" بقتل الآخر والتنكيل به . ويقع وليد في قبضتهم ، فيستمرّ التحقيق معه ويقدم له "محمود كاملة - واسمه يذكرنا حتما بمحمود راشد في رواية "السّفيّة" - إلا أنّ البطل يصمد ولا يعترف ، وبذلك ينمكّن من الولادة من جديد ، فيبعد . يقول وليد معترفا : "خرجت غائما الحياة بأجمعها من جديد أنشقّ الهواء البارد ، ما أطيبه ! ما أألذّه ! خرجت طفلا نجاه الحياة . أتعكّز جسديا - أُللم أوصالي بعضها إلى بعض ، وأما ذهنيّا ، وأما نفسيّا ، فأركض في فيافي الأرض كالفهود ، كالغزلان" .

لنّ تحرّية وليد للسّطح والتعذيب وتحرّيته للصرير والمكابدة والصراع بعنف والإيمان بقوة ورباطة جأش ، جعلته يكتشف أنّ داخل الأرض المحتلّة هو الأحيج والسّعير . إلا أنّه أحيج وسعير لا سي عن التّوقف ، وهو أحيج لا تحدّه الأرض المحتلّة ، فهو ممتدّ من الخليج إلى المحيط يقول : "من الخليج إلى المحيط سمعت صراخا ، وسمعت بكاء ، وسمعت أصوات العصيّ والخراطيم البلاستيكية ، والمخسرون يملّون [كداء] العواصم والقصبات ، يملّون الذرى والسّفوح ورجال ملابس مدنيّة ، أنيقة يروحون وبحسّثون في ستاراتهم كآلف مكوك في ألف نول ، سوفون إلى مراكز الظلام أناسا بالعسرات ، بالملئات ، يصبعون بهم في ساعات الأروقة والرباريس ، يرتفع في الليل والنّهار صوت السؤال والإنكار والاعتراف - صوت المطاط ، بهوي على عري الحسد ، لسراكم التّهم والاكاديب في الأصابر ، وتمتلئ الأفواه بالدّم" (1) .

لمد أوقف "وليد" عديد المرات وكان ، كلّما أُلّت حادثة ، من بين الموقوفين ، رغم أنّه استمرّ في بغداد . د"فلسطينيّة الفلسطينيّة" أمست مدعاة - في نظر البعض -

(1) حبرا-البحث- ص 249 .

إلى التوجّس منه (1) .

إنّ تجربة وليد في المقاومة هي امتداد لنضال وديع وفايز ، وهي تجربة كانت نتيجة إيمان داخليّ بضرورة الفعل . ولذلك سعى البطل وطمح إلى استمرارية وتواصل . فكل مرول وليد ثم وصال رؤوف صوتين حاملين لمشعل الثورة . وقد أورد السارد الدكتور جواد حسني قصة استشهاد مرول عند اقتحامه "لأم العين" رفقة صحبه الفدائيين (2) . وفي هذه العملية سرر التخطيط الدقيق والعمل المتكامل، وهو ما يعاكس ما قام به وديع وفايز في رواية "السفينة" . قبل كانت عملية "أم العين" جريئة دقيقة ، فإن انتقام فايز وردّ فعل وديع كانا عملا ذاتيا غير مترابط الأواصر ولا منبثق عن فعل متكامل يتم عن تخطيط مسبق . أمّا ما سعت إليه وصال رؤوف في الانتماء إلى عناصر المقاومة في بيروت (3) فهو يدلّ على استشراء الوعي في صلب المجتمع العربيّ الذي بدأ يفهم لمخطته التاريخية .

إنّ شخوص نظام الحكم في رواية "البحث" هي أصوات متعدّدة داخل منظومة متكاملة ، هي حوقة تتداخل فيها الأنعام وتتصارع . وهذه الشخوص تعبّر عما يعتبر دواخلها من أهواء ، وما يصطرع في أعماقها من آراء ، وما يتلاطم في أغوارها من ميول . وقد وجدت هذه الأصوات في التسيح السنقوبي طريقا لإبلاغ رسالتها .

إنّ شخوص النظام في روايات "صراح" و" السفينة" و "البحث" تعبّر عن الواقع الفلسطيني في الأرض المحتلة ، فإن كانت الرواية الأولى صورة لفقدان النظام ورحاله عدا رمز من رموزه هو "الشرطي" ، فإن رواية "السفينة" أعطت للنظام حضوره بمصل شخوص متعدّدة اردادت وتضخّمت في رواية جبرا الثالثة : "البحث". أمّا في رواية "العرف الأخرى" فإنّ الدارس يلاحظ غياب هذه الشخوص التي ترمز إلى النظام مباشرة ، لكن ذلك لا يعني طمسها طمسا كاملا . ذلك أنّ هذه الرواية وردت داب سمة خرافية ، فهي تبدأ واقعيّة ونسبي واقعيّة . إلا أنّ جوهرها

(1) يقول ابراهيم الحناح نوفل معبدا فولة كاظم اسماعيل : "الفلسطيني خطر ،

خطر ... " ، انظر جبرا "البحث" ص 323 .

(2) جبرا "البحث" ص ص 297 - 303 .

(3) م. ن. ص 378 .

حاء حاملا لمسحة تتسم بالعرابة والعجائبية . ولا شك أنّ الرواية باعتبارها رخيلا في تلافيف وعي لـ"بطل" إشكالي جعل هذه الصبغة تموّه عن وجود النظام . فحين لا نجد شرطيا ولا سلطة فاعلة بالمعنى الكامل ، وإتّما نلاحظ ظهور بعض الساسة وبعض القضاة والحكام ، بل نحن نتفطن إلى "نظام مستتر" هو منطق العلم ذاته . ففي هذه المدينة - الغرف ، الماقدة للشرطي وللحاكم القاضي نجد قدرا عاتيا يفعل فعله . وهذا القدر ليس إلا صورة للعلم ذاته . ويمثّل هذا القدر وهذه القوة ، الرجل الأصلع ، صاحب الأزرار الذهبية . وهو رجل في حدود الخمسين وفق منظور البطل (1) . ويبدو النظام هنا ممعناه الأوّل وهو "الطريق والعادة" وهذا الرجل ليس إلا القيم على النظام يسهر عليه ويتفانى في إقامته . فهو الذي تابع محيى البطل ، وهو فاتح الأبواب ومعلقها (2) . فكأنّ صاحب الأزرار هو المكلف بالإشراف على تراتيب رحلة البطل داخل ذاته . فهو يملئ المسار ويحدّد الطرق ، إلا أنّ هذا المسار يبدو كالواقع ، فكأنّ البطل حرّد من نفسه شخصيّة أخرى هي المنطق أو هي "الحّدّ" يفعل فعله في الأحداث فتتوالى ، وفي البطل فيستجيب .

إلى النظام وتحوّله في رواية "الغرف الأخرى" هو نظام متوار ، محتف ، مستتر ، ولذلك فهو شفاف دقيق بكاد لا يرى ولا يسمع ، بل إنّ لا يترك أثارا . ولعلّ جسده في العلم عند التجربة الأخرى ، تجربة عودة الوعي إلى البطل ، قبيل انتهاء الرحلة كانت قمة في الدقة والنمّة . فقد سعى صاحب الأزرار إلى المطابقة بين شخصيتين متافرتين ممّا دفع بالبطل إلى الثورة العارمة (3) .

إلى رواية "الغرف الأخرى" يحمل في طيّانها أصوات سخّوص ممثّل النظام إلا أنّ الصّوت الفريد هو صوت صاحب الأزرار الذي جاء منعقد الأنغام متشعبها . ولا عرو في ذلك ، فالكاتب اتّبع سماء سفسويّا أحيّا ممكّن كلّ صوت من أن يكون مرآة تصيى الأخرى وتحوّل لهم أن يروا ذاتهم وذوات الأخرى في آن . إنّ التعدّد الذي ستر الحماة ذاتها . فإذا الرواية ، بهذا المنظور ، سائر الواقع المعيش في سلبانه وتغتراته الكثيرة .

(1) حبرا - "الغرف الأخرى" ص ص 25-26 .

(2) م . ن . ص 53 .

(3) م . ن . ص ص 133 - 151 .

- الفصل الثاني : المثقف :

لنّ حضور المثقفين في روايات جبرا له أهميته خاصه . ولا نجد المرء عن الصواب عندما يقرّ بأنّ هذه الروايات هي روايات المثقفين أصلا . وقد مكّن الكاتب المثقف من التعبير بصوته المنعّدد عمّا يحتلج في المجتمع من آراء وأفكار وقيم ومبول.

وإذا كان المثقف هو "الشاهد على المجتمعات الممرّقة التي تنتجه ، لانه يستنطن تمرّقها بالذات . وهو بالتالي ناتج تاريخي ، وبهذا المعنى لا يسع أيّ مجتمع أن يتذمّر من مثقفيه من دون أن يضع نفسه في قفص الاتهام ، لأنّ مثقفي هذا المجتمع ما هم إلا من صنعه ونتاجه" (1) ، فليتنا نجد في روايات جبرا مثقفين حاملين لحدور المعرفة يشهدون أحداث عصرهم ومعلّون فيها فعلهم ، لكنهم أيضا يفعلون بها . إنه الصراع الذي يعيشه المرء وقد استندّ بالعلم ونحرّق به تنوّق إلى عالم آخر كل المجتمع أو على الأصحّ وافق المجتمع حجر عثرة أمام إحاراه . لذلك سعى أبطال جبرا إلى بناء عالمهم الخاصّ . ولعلّ تحليلنا لمكوّنات هذه الجماعة يبيّر لنا سبل رؤيتهم وبحثد بعض خصائصهم فما هي سمة شخصيته المثقف في روايات جبرا ؟

إنّ السمة الأساسيّة للمثقف عند جبرا هي قلقه ، وهو قلق يولده تمرّد داخليّ ينطوّر ليصبح في فترة لاحقه تمرّدا باحثا ، إلا أنّه يصل في الأخير إلى مرحلة اليأس والصياغ . وهذه المعالم بعدها كما تتّسا سابقا في عناوين الأعمال الروائيّة الجبرائيّة.

ولدراسة نخوص جبرا سنطلق من تحليل شخصيّة المثقف الملقب ، والمثقف المتمرّد فالمثقف الباحث بمّ المثقف البائس . وقد نبّس لنا أنّ المثقف الملقب يجد في "صراخ" ميممّته ، كما أنّ المثقف المتمرّد يجد في "السّمنية" راحته . أمّا الباحث فإنّه يكون أسّ روايه "الحب" في حين جاء المثقف في روايه "العرف الآخر" نائها صائعا.

- المثقف القلق :

المثقف هو الممليك للنفاقه والعلم والمعرفه مع إصافه ذلك الموقف الذي يعبّر به عن كسوبيه ووجوده . وهو - في روايه "صراخ" - مثقف ماطوق بعنق قلق العصر .

(1) حلّ بول سارتر - دفاع عن المثقفين ، ترجمه : جورج طرابانسي ، ص 34 .

لذلك تكتب هذه الجماعة في رواية حبرا الأولى من رسامين وأدباء وفتاين لا يرتاحون إلى مجتمعهم الارباح كله . وقد اصّح هذه النحوص في الفصل الرابع حيث التمي أمين بتلة من أصدقائه في المصهى . ويمكن أن نفسم هؤلاء إلى قسمين :

- أولهما يحصّ الأخراد وهم : عمر السامري ، وفارس الطيني وباصر الحموي .

- وتابيهما يشمل الأرواح : رشيد بطرس وزوجته دانيه تمّ أمين وسميّة .

1 : الأفراد :

أ - عمر السامري : شابّ "عجيب" "بيع في الدراسة ، فتخرّج من الجامعة قبل أن يبلغ العشرين وحال في البلاد العربية وجزء من أوروبا لمدة سنتين ثم عاد إلى المدينه رمرا جميلا للتهكم والسأم" (1) . لقد ركز الكاتب في البداية على مؤقّلاته ونفاقته فهو "ناعة" . ارتحل كثيرا في بلاد العرب وطاف في عواصم أوروبيه وهو بذلك ممّ بحرة خاصّة . إلّا أنّ الكاتب يواصل قائلا : "له وجه كوجوه الملائكة ولسان كألسة الأناسه" (2) . إلّا وجه هذه الشخصيّة وطاهره له إشعاع ملائكي أمّا لسانه وباطنه فهو جهنمي ، لذا بيحدت هذا الساب عن الشلق الوجودي بل بعبثته . فهو صورة للمنقّف الذي يحوم في "جحيم الرفاق" (3) الذي هو صو للمأساة الإنسانيّة في تأرحها بين الوجود والعدم . فما هذا الرفاق المملئ سراً إلّا حليم لا بدّ من التعاش مع رغما عن هذه الدات الحموحة . فكأنّ الفرد مدعوّ إلى مسابرة الجماعة رغم انعدام التماهم الأدنى . ولا غراه في أن يكون "عمر" من أعرّ أصدقاء أمين وهو الذي تحفل إلى أمين ودعاء إلى الجلوس معه ودابيه ورشيد وفارس الطيني (4) . ويتّصح لنا سعه اطلاعه عندما يعلّق على رسوم فارس فيسبّه بالرسام "العلمكي روبنز" وبقارن بين الأسلوبين بطريقه تتمّ عن درابه وممرّس (5) . فهو يتحدث عن تطوّر الدوق الأدنى والبدّم الآلي في البلدان الغربيه وبقارن بين المرأه

(1) حبرا - "صراخ" - ص 29 - 30 .

(2) م . ن . ص 30 .

(3) م . ن . ص 30 .

(4) م . ن . ص 30 .

(5) م . ن . ص 31 .

العربية والمرأة العنيفة في البلاد العربية وما يسبب المراع من مشاكل ومآسي عند أهل الشرق، وهو يستشهد بـ"رابليه" الساخر (1) ويتّصح معالم أصول تفكيره عند استشهاده "بدانني" . فهذا الكاتب العبقري اكسف الواقع - المأساة فكانت حقيقته تصويرا لجحيم المدن أينما كانت (2) .

لنّ عمر السامريّ شاب مثقّف تشبّع بروح المدينة العربية وعائش المدينة الغربية ، وبالتالي فهو يمثّل شريحة اجتماعيّة دتّ فيها وعي ما ، أو على الأقلّ هو المثقّف القلق الجلّد في البحث عن طرق لفهم الحياة فهما أكثر دقّة . ولا غرو في ذلك فهو الذي آتب صديقه أمين على تخلّذه أمام الحياة ، عند هروب سميّة ، ميّتنا له أنّ ما وقع هو دعوة بحقّ ، إلى التحرّر والانعقاد من "قيود الحبّ" . ويصوّر حالة أمين الحزينة ووجومه أمام المصائب وهي حالة اليأس الساعي إلى حتفه بيده (3) . لنّ عمر السامريّ يمثّل الفرد الذي تسرّب إليه الوعي .

ب - فارس الطيّبي : "يدعو نفسه رسّاما وإن لم يرسم في حياته أكثر من خمس عشرة صورة ولكن لم يحاسبه أحد على ذلك لخمّة ظله ولطف حديثه" (4). لنّ فارس "صورة للفنان التشكيليّ الذي يتكلّم أكثر ممّا يبنج . لكن إنتاجه النادر جاء رصريّ السمة تعبيريّ الاتجاه (5) .

ت - ناصر الحموي : هو شاعر يطلب مساعدة أمين لنشر كتيب هو عبارة عن مقال مطوّل ألفه حول "تطوّر الحياة الاجتماعيّة في المدينة أثناء القرن الأخير" (6). وهذا ينبئ عن الوعي الذي بدأ يستشريّ . فناصر الحمويّ مثال الأديب السريع التآثر مما يحيط به ، فقد كان يكتب "الأراجير" لكّته ساهم في دراسة المجتمع وغدا ، شعره اجتماعيّاً سبحة لذلك (7) . وهذا الشعر ضرب من الرناء لأناس أكلهم المدينة -

(1) حبرا - صراح - ص 39 .

(2) م. ن. ص 46 .

(3) م. ن. ص 58 .

(4) م. ن. ص 29 .

(5) م. ن. ص 40 .

(6) م. ن. ص 64 .

(7) م. ن. ص 65 .

الأنون (سائق تاكسي - تاجر...) وقد توصل ناصر إلى حقيقة مفادها أنّ الإنسان في المدينة يعيش حاله خوف متواصل من الموت "فكلّئ الإنسان يتأمل الموت فيعي الحياة" (1) .

إنّ ناصر الحمويّ هو الأديب الأحادي الاتجاه ، وهو يعتبر رؤيته تلك حقيقة مطلقة لا تقبل المجادلة ، لذلك بعد حديث قصير مع أمين يودّعه مؤمّلا اللقاء في فرصة قريبة (2) .

إنّ ما يميّز المثقّفين الأفراد في هذه المدينة هو مواكبتهم لما يحصل في هذه الرقعة ، ووعيهم الحادّ بالتطوّر الحاصل ، إلّا أنّ هذا الوعي لم يتحدّد تحدّدا كاملا ، فبقي أغلبهم يعيش القلق الوجودي ، وضربا من الهامشيّة ، فلا هم فاعلون ، ولا مؤثّرون في مسار المدينة التطوّري ، وإنّما هم جماعة تواكب الأحداث من بعيد وتراقب الأمور من عل ، وكلّ ما تقرّبه هو سبق العرب على الشرق . وهم في ذلك لا يكونون طليعة تصنع الأحداث وتخطّط للمسار المستقبليّ . فالمدينة جعلتهم هامشين وأخرجتهم في أتونها وصهرتهم في عالمها الاستهلاكيّ . فإلا المدينة صنو للجحيم والقرية عنوان للجنّة ، والمدينة عنوان للشرّ في حين أنّ القرية عنوان للخير (2) .

إنّ المثقّف الفرد جاء في رواية "صراخ" قلقا ضحرا دبّ فيه وعي بالمرن ، لكنّه بقي يعايش قلقه ويستسيغه دون أن يعتّر عن موقفه تعبيرا صريحا وإنّما بقي ناظرا ساهبا . فكيف كان موقف الأزواج من قلق العصر ؟

أ - رشيد بطرس وزوجته دانية : يمثلان صنفا من المثقّفين المزعجين (3) . فرشد بظنّ أنّه اكتشف الحقيقة في الزواج وهو يمسّر كلّ الطواهر مدى نحاح الإنسان في هذه العمليّة يقول : "أما أنا فأؤمّس "بدانية" . لكم أن نلعبوا بأنوفكم أو أنوف عبركم - لكم أن نتمرّغوا بالربل إن شئتم : أما أنا فلي روجي . وهي لن نوحى إليّ مثل أفكاركم ... " (4) . ومن هذا المنظور يعلّق على تحرّره أمين : "مسكين يا

(1) جبرا - "صراخ" ص 66 .

(2) م. ن. ص ص 42 - 51 : يتّضح ذلك من المقارنة بين الميصال في القرية الذي يمثل الخير العميم والفيضان في المدينة الذي يمثل المصائب والسدائد .

(3) م. ن. ص 29 .

(4) م. ن. ص 39 .

أمن ... تتكلم كالمخدوغ " أما دانية فهي المثقفة التي تعيش الحياء من أجل الحياء ،
لذا هي "لا تصيح فرس الهوى كما أنّ طبيعتها الزاكية طوّحت بها في كثير من
العلاقات الشعة" (1) .

إنّ دابة تمثّل في روايه "صراخ" المرأة المتحرّرة التي رمت بالقيم الاجتماعية
القديمة ، وهي قيم العفة والحياء ، وانغمست في ظلّ علاقات جديدة هي نتيجة تطوّر
في الرؤية وتغيّر في السلوك بحكم الانفتاح على العرب .

أما بطرس ، وإن وجد ضالته في الزّواج ، باعتباره حلّاً وجوديّاً لممارسة فعل
الحياة ، فإنّه تميّز بنظراته المنطقية وتفكيره العقلانيّ . فأمن ذاته يعترف بذلك فهو ،
وإن وقف منه موقف الناقد إلا أنّه أقرّ في الأخير بما قدّم من تحليل وجيه للواقع
العربيّ .

لقد تحدّث رشيد عن الحياة . فنّه أصدقاءه إلى نواحي إيجابية بحث على
الإنسان التفتّن إليها وتقديرها التقدير الصحيح . يقول رشيد مخاطباً أصدقاءه :
"إنكم تنغاصون عن كلّ ما يعجب به الإنسان ولا تنتبهون إلا إلى العيب والاعوجاج ، ثمّ
تزيدون الطين بلة بمنطقكم المعكوس ، وبرفصكم الفهم الصحيحة وعلفكم هذه
الصور كأنها الكوايبس ... " (2) . إنّ الموقف الصحيح هو أن ينف الإنسان لسمد
موضوعيّة . فيقدّر ما يستحقّ التقدير ويشهر ما يستحقّ الحقيق ، أمّا أن يستقد
فقط ، فذلك هو الابتعاد عن التفكير العقلاني الصائب ، ويوضح رشيد رؤيته أكثر إذ
يصف : "... لم يضجر الإنسان ولديه هذه الموسيقى والأفلام والمعارض والمتاحف
والبيوت الطيبة والكليات والحداثق والحفلات والعطور والأرهار الخ ؟ أخشى أنّكم
مرضى بأوهامكم !..." .

إنّ رؤية رشيد لا نخلو من سداد وطرافة . وقد سقط أمن إلى ذلك فعلق :
"إنّ رشيد ، وإن بالغ في أهميّة ما لدينا أصاب الهدف لأوّل مرّة في حياته" (3) .
إنّ نفاه رشيد وبمكره العقلانيّ جاء بنسخة حنميّة لمجمع هو بصدد الجوّال ،
فالمديبه مجمع بدأ بطوّر نحو مجمع استهلاكي بحق ، فبعت فئه بورجوارته صاعدة ،

(1) جبرا "صراخ" ص 34 ،

(2) م.ن. ص 40 .

(3) م.ن. ص 41 .

وانتهت فيه ارسقراطية هاربة . في حين وقف أغلب المثقفين قلوبهم حائرس
مهمومين لا يعرفون للنفس مخرجا ، وإن اعترف رشيد بأهمية الواقع الجديد ، وما
يقدمه من إمكانات للتثقف والتعلم ، إلا أنه بعنرف أيضا بدور الزواج فهو عملية
تكون للفرد اسجامة وتقوم حياته . ورسم ما في الرواية من تعرض لشخصية
داية - واسمها دالّ عليها فهي المرأة القريبة السهلة المأحد - إلا أن ذلك كل يهدف
إلى إبراز إنسانية المرأة . فصوت داية إنسانيّ ، عفويّ ، كما أن صوت رشيد هو
صوت المثقف الذي توصل إلى قناعات أصيلة مكنته من الخروج من مرحلة القلق
الوجوديّ بإثبات الوجود وتأصيل الذات، وقد كلن صوت كلّ من داية ورشيد متميزا
بالسرة الإنسانية . وقد مكنتهما الراوي من التعبير عن دواخلهما ورؤاهما بكل حرية
وطلاقة ، فساهما في التركيب السنفوني العام .

ب - أمين وسمية : إن الصفة المميزة لأبطال جبرا المثقفين هي قلقهم
الوجوديّ الكبير بصمة عامة والمثقفين الأفراد خصوصا . وإن بدا لنا التناقض : رشيد
وداية يعيشان ضربا من الهدوء ، فإنّ أمين وسمية يعرفان تجربة مرّة . فأمين وهو
التحصيّة الساردة التي مكتب كلّ الشخص من التعبير عن دواخلها ، يوضح
وضعيته تدريجيّا . فهو مثقف عرف في طفولته الضنك وشطف العيش ، بل إنه كان
مدعوا إلى العناية بـ"الحراف" من أجل ربح ضئيل حتّى يتمكن من مواصلة الدراسة
والتحصيل . فكان يسهر على ضوء مصباح نفط يؤذي العين ولا يفى بالحاجة . إن
"أمين" شخصيّة نحتت تماقتها من الصّخر حتّى وعى العالم . ولما برحت أسرته إلى
المدينه ساهد الشوارع الخلميّة ووصفها لنا وصفا دقيقا ، فمن السّجار اليومي إلى
النّأخي ، إلى المرض فالموت . إنّ أمين ممثّل بحق الشخصية - الوعي : وعى داه
ووعى الآخر . ويتّضح ذلك في الجدل القائم في ذهنه بين المدبنة من ناحية والفره
من ناحية أخرى . وهو في قمة كرهه للمدينة بهرب إلى عوالم الطفولة الأولى في
القربة . وهو يرى هذه العوالم رعم كلّ الصعوبات والعراويل ملأة بالأمل والسعادة
والاطمئنان . ويتّضح ذلك عند وصف والدته وخاصّة والده الذي توفي وهو لم يبلغ
العاشرة من عمره . وقد تغنى به أمين عند تصويره له : فهو بستاني الدير له روح

مرحة يحترن القصص، يقول : "لقد أفعم أبي آيام طمولتي بالاقاصيص والأغاني" (1)،
إنّ هذا الستاسي "المقصر" له مقدرة على ارتجال الأغاني وذلك نتيجة دافع غريزي
بدفعه إلى قول الشعر وتلحيه فكان الأب محطّ الأنظار كلما قام عرس وهرجت
القرية فرحة ، وقد كان له صديق يرافقه "بشبابته" .

وقد صمّخ هذا الأب ابنه بحبّ العناء ، بل إنّه هو الذي دفعه إلى الرقص
قائلا له : "سأغتي الآن ، فترقص أنت" يومئذ كان أمين في الرابعة أو الخامسة من
عمره فكان الرقص المرح والايقاع المحبوب . وقد رافق هذا الرقص تهليل
الحاضرين وإكبارهم. إنّ هذه الرقصة هي رقصة "زوربا" عندما نغمه السعادة ،
ويبفلت القلب من مشاقّ الدنيا ، لينعم باللحظة السعيدة أو هو الجبون الراقص
الذي يرى الحياة من وجهها الصبوح . فتتعدم الآلام وتمحى الأسقام ، عندما ينغمس
الإنسل مع وقع الحياة الجميل . ووجد أمين نفسه "يصرب الأرض بقدمه ويدور
ويتمايل وضجيج اسمه المتكرّر يملأ أذنه : "أمين ، أمين ، أمين" (2) .

إنّ طموله أمين كانت رغم شظف العيش ، مدعاة للفرح والسعادة ، ومعبا
خول لأمين فيما بعد الهروب ممّا يحيط به من فواجع وأحزان .

أمّا سمّة فهي على النقيض من أمين ، حيث عاشت "محميّة مدلّة [...]"
كانت وحيدة والديها ، فلا عجب أن دلّاهما وعدواها [كذا] بآرائهما في الحياة
والأشياء فنشأت على كبرياء لا ممرّر لها ، وتعلّمت العزف على البيانو دون أن تتض
العرف ، ودعيت إلى الكثير من الحفلات الاجتماعية ولم تعرف عن الكتب إلّا ما
سمعه من حديث الناس عنها . فكان الأوّل أساليب تصفيف الشعر وفساتين السهرة
والأفراط والعطور والأحذية . ولا شكّ في أنّه كان لها بعض المعجبين وإلى لم تعشق آنا
مبهم (أو هكذا ادّعت) (3) . إنّ صورة سمّة في نظر أمين هي صورة الفناء التي
نعس حباها وفق مسطور النورجوارية الصاعدة المرتفعة في السلم الاجتماعي
ندرجتها حتّى أمست من طبقة الأثرياء . فوجدت كلّ الإمكانيات التي تسبّحها لها هذه

(1) جبرا- "صراخ"- ص 25 .

(2) م. ن. ص 26 .

(3) م. ن. ص 44 .

الطبعة فمارست الحياة وفق ما تتطلبه هذه الفئة . فكان الاهتمام باللباس (المظاهر) والكوص عن التعلم الذي يتطلب الذهن المنوَّقد . واكنفت ببعض مبادئ العرف فلم تحسنه وحصرت الحملات الكبرى كإطار من أطرها . فكانت حميلة كفضلة مصسة لا غير . وهذا بالضبط هو إرادة والدتها ، فقد كانت الآم تعدّ ابنتها لزواج كبير .

ويواصل أمين وصفها فيبرز بداية تورنها على الحياة وبرمها منها . يتساءل أمين في البداية : "كيف استطاعت أن تضع يدها على مصدر شعر الحياة حين كتمت لي عن حساسيتها المفرطة في الأشهر الأولى من زواجنا" . لقد لامست سمية رحبق الحياة وتفهمت مستلزماتها رغم أنّ ظروف عيشها لا تساعد على ذلك . لقد اعترفت : "إنّما ما بلغت الثامنة عشرة إلا وقد طرأ عليها تغيير ظاهر ، حين أدركت أن والدتها أثريا على حاسوت بدأ صغيرا وانتهى كمتجر من أكبر متاجر المدينة - وله فروع تتّى- فجعلنا يقدّان الأثرياء الملاكين في مط المعيشة" . إنّ "سمية" تفتّحت إلى فئتها المتحفزة المنطلقة . ولما استوعبت هذه الحميقة عمها الملل . وبدأت سحب البورة تبدو عليها : "وعزمت على الانطلاق بخيالها من أسار ذلك اللون من العيش ، بما فيه من استرفاغ وتمويه" (1) بل إنّها "صاقت سحديقتها الكبرى لما فيها من تنظيم متكلف وهي تحيط بيت ضخم لا داعي لصحاته ، حين لا يقطنه أحد سوى ثلاثتهم مع خادم" (2) . إنّ ثوره سمية هي ثورة على الروتين والاستمرار ، وما سعت له الخجوع واتّباع الطرق المرسومة وفق قيم غير أصيلة ، فسمية لم تثر ، وفق قناعات ذاتة ، وإثما الثورة جاءت على ما هي عليه من عادات مكتسبة بالية في أساسها . فأُسره سمية ممثلة في والدها سليمان شنوب ، هي أسرة تحاورت حميقها ليدرج ضمن فئة الأثرياء . وقد كان هذا الأمر نتيجة حبّ المال والكسب ، فكرهت سمية كلّ ما جاء عن طريق الشراء والخسيع من حدائق وآتية . وأصبحت حاملة بغرفة في مكان منرو حيث يجد المرء ما سسحب لصروريانه ، فهي نعلم بعض صعب نأوي إليه دون صحابه وفحامة (3) ، ولعلّها تسعى إلى الحبّ ممعاه الواسع . فالمحطان أو العرف الكبيرة

(1) جبرا-صراخ-ص 44 .

(2) م. ن. ص 45 .

(3) م. ن. ص 22-23: سمية مسرورة بالدهاب إلى منزل أمين دي العرفين .

بلوحاتها وزرابيها كلها شيء في نظرها عبر دائم . وهي ، إلى أخت العرف الصغيرة والاعتشاش السليطة ، فإنها أيضا تحب ما اليمت من أشجار باسقة إذ العبرة "بالقوة الكامنة" في الداخل ، لذا كانت تجد في الأحرار ملادها بل إنها : "تتمنى لو تستطيع الرسم فترسم تلك الجدوع الملتوية الجبارة" ، ولعلها قارنت بين تلك الدوحات وجسدها إذ "اعتبرت جسمها شجرة تشعر بالعصارة تتوتب في أعصائه" . وهذا الجسم كان متعطشا إلى الارتواء فكان الحب ، ومنه كل المنطلق نحو المجهل الجديدة (1) . إلى سمية وهي في السادسة عشرة أو السابعة عشرة ، هي في نظر أمين "فتاة تعدي رؤى شعرية في خفايا صدرها تستمد منها هوى ومتعة" (2) . إلى سمية إذن وردة متفتحة كل التمتع ومتوقعة كل التوقع . يقول أمين : "حالمنا التقينا حمل الحب إلى جسدها وذهبا دفنا كدفاء الشمس ، فأنضج فيها حسنا جديدا : ها قد أثمر الآن !" (3) إلى حب الطبيعة هو حب الإنسان أيضا ، فكل سمية اكتشفت التكامل بينها وبين الطبيعة ، فهي انة الطبيعة تكاد تتحد معها : "ها قد أثمر الآن" مقولة ترددها سمية متحدثة عن جسدها والأشجار . لقد نضج جسمها وفي نضجه صبح للطبيعة ، وبوجود الحب كانت النمرة ، وهنا يزداد في وعيها الاتحاد بالطبيعة ، لذا أصبحت لا تستقر إلا في محيط ليس بالضرورة ، مكسبا أي هي تسعى إلى "أرض" لا إلى إطار كإطار لوحات القصر . ففصر والدها عالم زائف في نظرها . إنه مجاهدة صدى تيار الحياة الحقيقي . لذلك وجدت نفسها ، دون وعي أو بوعي ، تتقبل اقتراح أمين بالذهاب إلى منزله (4) . إنها المعامرة التي كانت سمية تبحث عنها ، لقد دفعها المطر / عصر الماء ، إلى الالتجاء إلى أمين ، فانسأقت دون خوف ولا وجل . بل إنها وجدت في ذلك تكسيرا للعالم المعلى الذي يمثله والداها . يقول أمين متذكرا اللقاء الأول : "حالت إلى منزلي ذي الغرفتين دون إلحاح مني . ولعلها لإعيائها لم نستطع الماومه ، فأعددت لها حماما حارا ، ولما دخلت الحمام وأقفلت الباب وراءها برعت ساني في غرفة النوم ، وشعب نفسي وعيرت ملاسي وأخرجت لها بطلوبا رماديا

(1) حبرا - "صراخ" - ص 45 .

(2) م . ن . ص 44 .

(3) م . ن . ص 45 .

(4) م . ن . ص 22 - 23 .

وأحد قمصاني . وما أعجب ما استحالت إليه حين برزت في ثيابي وقد فرق شعرها في الوسط فنزلت أطرافه إلى كتفيتها في نعمة الحرير فصحت "يا الله" (1) .
لقد أوردت هذا المقطع لإسرار سعي سمّة إلى التعير إتّها جاءت مع أمين من طواعية ، بل لبست ملابسه أي ظهرت بمظهره الحقيقي ، وهو ، باعتبار استمائها ، تغير كبير ، وبستقيم هذا التحليل عندما نعلم أنّها تتزوج أمين رغم مقاومة أهلها الشديدة.

إنّ سمّة تائرة بالمعنى العميق للكلمة ، وهذه الثورة هي فرص للذات ، والغريب أن تواكب هذه الثورة ثورة طبيعية ، تمثّلت في الرعود والأمطار . ففي البداية نزل الغيث ، وأرعدت السماء فالتقت سمّة بأمين في الأحراش . ثم ثارت ثورتها الثانية وهربت من العشّ الروحيّ عند الفيضان الكبير الذي أودى بثلاثة أطفال أو أربعة في أحياء المدينة القديمة (2) . ثمّ عادت إلى البيت الروحيّ ، عندما نزل المطر وعاد أمين من عطلة قضاها بمفرده في الجبل (3) .

إنّ سمّة تمثّل الثورة المتواصلة . فهي ، إن ثارت على أهلها وفشتها ، فلتها أيضا تارت على أمين المثقف ، تارت لَمّا أُحسّت أنّ هذا المناخ لم يعد يوجد لها ما تبحث عنه من مغامرة وكشف جديدين . إتّها عنوان الثورة المتواصلة التي لا يهدأ . وتزداد ثورتها هذه تأخّجا عندما يأتي عنصر التار المنمّثل في حرق ركران لمخالفات الماضي . فتعود هي إلى أمين مع المطر الهاطل . فيلتقي عندئذ عنصر النار (ركران) والماء (سمّة) مع أمين . فكانّ المرآتين المتضادتين تحملان نفس الهموم الثوريّة ، وإن اختلف الميول والأهداف . لقد عاد وركران نائره الثورة كلها . فركران بلغن أوج هذه الثورة لَمّا دعت أمين إلى البقاء بها . وقد بقي أمين متأرجحا في قراره من الضول - وبالتالي المور بالعنى والرفاه مع ركران المرأة التي لا يبي بوجهها المحسّي عن اللعنان - أو الرفض ، وبالتالي أن يحرم نفسه من مال كنز وخير وفير . لقد انطلقت ثوره ركران ، فكان بروز عنصر التار الذي أعطى مسجى حديدا للرواية ،

(1) حبرا "صراح" ص 22 .

(2) م. ن. ص 52 .

(3) م. ن. ص ص 85 - 86 .

وإذا بأمن-الساكن-المهموم-الصامت-القابع ، ينور بدوره بورته العارمة . فرفض سمية وركران معا في آن واحد ، أي آتة في الأخير أعاد نفسه إلى نفسه ، وأفهم ذاته واقعه المترقي . لئن النار هنا عنصر "للطهارة" يقول : "أدركت أنّ تلك النار مطهرة ، اندلعت هناك لتفضي على جرانيم سارية - لقد اندلعت لانفادى أنا ، لتطهير لحمي ودمي ، وتسمرت بالنافذة مسحورا بما أراه ، وبوذي لو أنصجر في ضحك متواصل كقصص انفجارات متواصلة" (1) .

لئن الصورة المأساوية قد بلغت القمة . فالنار آكلة كلّ شيء ، وفي هذه اللحظة بالذات يبلغ الأسى بالبطل مداه فيودّ لو انخرط في "الضحك الباكي" . إنه التطهر بدءا من الذات ، ومن ثمّ يلتفت مباشرة إلى سمية المطروحة على الأرض ويأمرها صائحا : "اخرجي ، اخرجي" (1) إنها الصيحة الثانية ، بعد الصيحة التي وردت سابقا (2) وهي التي أخذ منها العنول ، غير أنّ الاختلاف بين الصيحين يتّين للغاية . فالصيحة الأولى هي صيحة استغاثة وخوف "كصرخة الجبلى" أما الصيحة الثانية فهي صيحة الانفراج بعد الانفجار الكبير . ولما قدّمت ركران في سيارها وشاهدتها سمية رؤية العين اطحى الواقع . وعندما رفض الركوب مع ركران كانت سمية قد اتبعت الطريق الصاعدة "متباعدة" (3) . عندئذ بالضبط كان أمين قد عاد إلى نفسه، وإذا داته هي المقصد والمآل ، فانجلى حلم مرعب سكن نفسية البطل طيلة سنتين كاملتين .

لئن شخصيتي أمين المتقف وسمية الدكية يمثلان صوتين متعدّدي الأوتار في هذا العمل الروائي ، كما أنّ ركران هي الرأوبة الثالثة . والعلاقة بين السالوب هي علاقة انحذاب وصدام ، انحذاب بين سمية وأمين من ناحية ونقارب طميف بين أمين وركران من ناحية ثانية وصدام عسف بين سمية وركران عند لفائهما الأوّل من ناحية ثالثة . وقد بدا ذلك إثر الامحار الذي سمف كلّ شيء ، فإذا أمين بطلاق من عقاله الذي كان شدّ إليه شدّا . فأعاد النظر في العالم ، من جديد . ونسهي الرّوايه سراءه

(1) حبرا- "صراح" - ص 92 .

(2) م. ن. ص 87 .

(3) م. ن. ص 95 .

أمن للطريق ، ولأول مرة نجد أمين يرى الناس رؤيه الحقيقة والعين يقول : "لم يكن من العسير عليّ حين حدّثت في عيوبهم أن أدرك أنّ الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوعهم ، كما كنت هائماً لستين مدينتين يبحثون عن نهاية الليل طويل وبدايه الحياه جديدة" (1) .

إنّ أمين انفتح من جديد على العالم ، وكلّ هذا الامتّاح إثر تصادم عفيف بين ركران وماضيها حيث كانت الغلبة لركران ، فأمّحت اسرة آل ياسر ومخلفاتها وتاريخها من ناحية ، ووقع تصادم عفيف بين ركران وسميّة ، حيث التقيا ، دون أن يتبادلا الكلام . ثمّ اتبعت كلّ منهما طريقها الخاصّ من ناحية ثانية . لقد تمّطّل أمين إلى وصعيته فعاد إلى نفسه باحثاً مستجلباً خوافيه الدفينه . وأوضح أمين ذلك عندما تحدّث عن جموع الناس الهائمه ، وتفتّظ إلى بجاته ونهاية ليله الطويل . والمصل في ذلك يعود إلى تلك الصيحة الكبيرة التي أطلقها . فلدا هو ينتبه إلى داته المفقوده فبدأ في البحث الحثّ عن الحياه الحقّة .

إنّ شخوص المتّقين في رواية "صراخ" تمثّل فئة متحاسنة متكاملة بقسميها . وقد تميّزت أصواتها كلّها بالطلاقة في التعبير عن داتها ، والحريّة في إبراز مواقفها ، وإن وردت كلّها ضمن صوت السارد أمين سمّاع . وهذه الأصوات هي أنغام جيل جديد تشرب معظمه بالثقافة الحديثه ، بل إنّ بعضهم درس بالعرب وأخذ منه . إلا أنّ ذلك لم يجعل بعضهم بنهر الانبهار كلّّه ، ولم يسق الانسياق كلّّه إلى ضرب من الانبئات الكلّي . وما يدلّ على ذلك هو شعور هؤلاء بما يعيشه المدينه من تحوّل وما تعرفه من تعبّر وما إحساسهم ببعض العين ، إلا نتيحة للوضع الرّاهن الذي ينمّل داخلياً سطه وأناه سديدين . ومن ثمّ كلّ القلق الوجودي الذي رمى بطله على أكثرية المتّقين وهو قلق يعتر عن الأرمه . ولعلّه يعتر عن السكينة فيبل الانمجار ، والصمت فيبيل الصّراح ، عبارة أوضح ، إتّنا أمام بوطه موسميّه سمويّه المربع ، تحد في التركيب الصوتي المنداخل طربمه منلى في الإملاع . فأصوات هؤلاء هي صفات تنطلق لنعتر عمّا سبأني . وإن أوحى لنا أمين بداهه انطلاقه الرحب ، إلا أنّه قد بدلّ على انطلاق نحو المجهول .

إنّ شخوص المثقفين في رواية "صراخ" لا يصوّرون الواقع المؤلم فقط ، وإنّما يلوّحون بما سيكون عليه الأمر في روايات جبرا اللاحقة . وهنا يتّضح هذا النكامل في أعمال جبرا الروائية . إنّ أصوات هذه الشخوص ليست ، في الحقيقة ، إلا بداية ومطلقا لأنغام أخرى ستتحدّد عبر "السّفينة" و "الصح" و "الغرف الأخرى" وكذلك في أعمال جبرا القصصيّة "عرق وبدايات من حرف اليباء" و "صيّادون في شارع صيق" وكذلك في "عالم بلا حرائط" التي ألّهما معية عبد الرحمان مبيف . لكن كيف صوّر جبرا المثقف في رواية "السّفينة" ؟

المثقف المتحرّد :

إنّ شخوص المثقفين في رواية "صراخ" جاءت مختّنة بقلق العصر ، فإذا هي تصوّر هذا الواقع وتحاول قدر المستطاع أن تلقى عليه بعض الأنوار . وقد أحاد المثقفون الأفراد تصوير ضحرم الكبير والقضايا التي تشغل بالهم بصفة خاصّة ، وبال أفراد المجتمع عامّة ، أمّا المثقفون الأرواج فقد حاول بعضهم أن يكون موضوعيّاً ، معتبراً عن بعض الارتياح إلا أنّ هذا الارتياح لم يكن شاملا ذلك أنّه يحمل في طيّانه خوفا من المستقبل وقلقا دفيناً لم يمتّح .

أمّا في رواية "السّفينة" فإنّ المثقف كان عماد السّيح القصصيّ . فالشخوص أصوات لها وجودها الخاصّ . وهم واعون بأنفسهم . بل إنّ وعيهم هذا ، يمدّق على المدينة والمجتمع والمكان رؤيته الخاصّة ، فإذا بالقارئ ندمج معهم في حوارهم ويتابع أحاديثهم التي تنير الدواخل وتحدّد المسار . ومن هنا فإنّ الأصوات الساردة لبست في الحقيقة إلا وعيا مضاعفا حتّى أن المثقف واع بما حوله وواع بوعي الآخر ، فيترك له إمكانيّة النعسر عن دانه بطلاقة ويسر وحرية ، بل كنّرا ما يدعوّه إلى المحدث ويفنّج له المجال لينكشف دون مواربة ، ويفتصح دون وجل ويتعاطف دون خوف . هذه المروية هي التي فادت منقّف حبرا إلى الانفتاح على العالم والتعبير عن الواقع . فإذا هو سوف لأصوات عدده ، تحمل في طيّاتها شخوصا جمعا أي أنّ السحبته الواحدة هي مجموعته من الشخوص البأمت واتّحدت ، وهي شخوص - رعم ذلك - لها تميّزها الخاصّ . فإذا هي شخوص في شخص أو شخص منمرّد له أفعه متعدّده . وقد انبهج الكانب هذه الطريقة من أحل بصور بوارع الإنسان في الحباة فسندو أمواج الأهواء المتقلّبة ، والأفكار المنصارعة والآراء المتقارعة واضحة جليّة . إنّها "المناطق

المطلّمة" (1) التي يعتبرها الكاتب لبّة الفنّ وسُعة . فهذه المناطق هي لبّ العواطف ودواخل النفس الحيّاشة بالمطامع والآمال وهي القطب الذي ركّز حبرا عليه ، فسوّى الفرد في إنسانيّته دون موارد و دون تعنيم . لذلك فإنّ المتقّف في روايات حبرا حامل لرسائل عدّة يحضرها في دأبه ، ويلوّح بها عند اللقاء مع الآخرين . وهو يبرك للآخر امكابية الوعي بنفسه والظهور في مرآته . والآخر ، بامكانه ، وفق هذا المسطور ، أن يباقي رؤية البطل ويحاولها حدّ التعسّف .

إنّ هذا المتقّف هو الذي حمّله حبرا رسالة النوعيّة ورسالة الطليعة [هالمتقمون] هم الطليعة ذات الأنر الكبير في التحوّلات التي تحدث في المجتمع العربيّ حتى " لو كانوا فقط باطقيين " (2) .

إن شخص " صراخ " عاشوا قلقهم ولولا صراخ أمين في آخر الرواية لما تمكّن من الوعي الحديدي الذي دت فيه . فبسط إلى الطريق بطرة ملؤها الانضاح والخبرة . أمّا الشخصيات في رواية " السفينة " فإنّ أغلبها مرّت بفترة القلق وأمسّت صاحبة موقف باقد بل إنّ بعضها بلغ مرحلة التمرد - قبل تفجّل متفقّو رواية " صراخ " الأحداث ولم يفعلوا فيها فعلهم عدا أمين ، فإنّ شخص " السفينة " تميّزوا بمظاهر التمرد والتورة التي تنتابهم من حين إلى آخر .

ولدراسة أشمل لشخصيات روايه حبرا النابيه سنهتّم ، في البدايه ، بالسارد الأوّل وهو عصام السلطان والشخص الذي عرفنا بها . ثمّ نعرّخ على السارد الثاني وهو وديع عسّاف والشخص الذي قدّمها لنا ، لنسهي إلى السارد الثالث : اميليا فرسري والشخص الذي عرفنا بها .

وبلاحظ ، بادئ ذي بدء ، أنّ هذه الشخصيات المعرّفة بها هي كسيرا ما نبحث إلى التعرّف بنفسها ، بل إنّها بعتّر عن حضورها بموّه وافيدار ووعي من خلال حديث السارد دأبه .

(1) حبرا ، " الفن والحلم والمعل " ص 493-494 يقول حبرا : " أنا دائما أحاول أن أسهل إلى مناطق الظلام " ويصف : " أن البطل في "صراخ" يرفض أو يسيكف أو يخاف ، في الرواية الناسه بمع ويدخل في منطفه الظلام ثمّ يخرج منها مره ثانية . . . "

(2) م، ن، ص 486 .

عصام السلطان :

مكّنه المؤلف من خمسة مقاطع هي : المقطع الاثناسي وبه ما يناهز الأربعين صفحة ، والمقطع الثالث وبه أربع وعشرين صفحة ، والمقطع الخامس وبه خمس عشرة صفحة ، والمقطع السابع وبه خمس وثلاثون صفحة ، والمقطع التاسع وبه ست وعشرون صفحة . وبذلك يكون مجموع الصفحات المخصّصة للسارد الأول يموق المئة والتلاتين صفحة ، أي أكثر من نصف صفحات الرواية . وعبر هذه المقاطع عرّفنا عصام بنفسه تحريحيًا كما قدّم لنا الآخرين . بل ترك لهم امكانيّة الظهور والتعبير عمّا في دواخلهم . فإذا البواطن مكشوفة ومناطق الظلام محلّوة.

وعصام السلطان شاب متقف ، ولد في أواسط العشرينيات بجنوب العراق الريفي وبالضبط في أحد أفضيّة الكوت ، البلدة الواقعة على دجلة .

- في صغره ، قتل سلمان [أبو عصام] في بغداد ، حواد الحمادي ، فحكّم عليه

عيايبا بالإعدام . فهرب (1)

- في الخامسة أو السادسة ساهد والده وقد عاد حفيبه ، إلا أنّه سرعان ما عاود

الهجرة (2).

- في العاشرة من عمره " فطلعت [الأم] الرعاء ، وأغلبت شمتبها على ذكر

الرجل الوحيد الذي أحبته وجعلت من مأساتها قوّة لا بدّ من تعليم الأولاد .

كانت تقول لا بدّ من إنقاذ الأرض ، من تحسبن استغلال ما تبقى منها " (3) .

- درس بناوبة الكرخ (4) نم واصل تكوينه بالكلنرة مدّة سبع سنوات ونخرّج

في بداية الستينات (5) .

- تعرّف على لمى كاظم عند العني ماكلترا دون أن يتفطن أنّها سليله حواد

الحمادي إلا بعد أن بوطلدت علاقتهما واستدّبت .

(1) حبرا - السقميه - ص 168 .

(2) م . ن . ص 169 .

(3) م . ن . ص 171 .

(4) م . ن . ص 107 .

(5) م . ن . ص 109 .

- عاد إلى بغداد في أوائل الستينات ليستقرّ ويعمل مهندساً معبّة صديقه
إحسان حكمت .

- في هذه الفترة تزوّجت لمى من الجراح الساجح فالح عبد الواحد حسيب .
- سنة 1963 قرّر الهجرة ، إذ لم يطق البقاء في بغداد ، بعد أن فقد الحبيبة .
ووجد في سمينة " الهيركبوليز " التي تبجر في أوائل حزيران ملاده .
ووجهته لندن .

- يكتشف أنه هرب من لمى لكي يلتقي بها أمامه في "السّفينة" بل إنّ قمرنها
تجاوز قمرته .

-يوم الجمعة وهو اليوم السادس من الرحلة ينتحر الدكتور فالح (1) وينزل
عصام مع لمى إلى نابولي في انتظار الإجراءات للعودة إلى بغداد (2).
إنّ قضية عصام هي بالأساس الهروب من واقع متردّد لم يعد بإمكانه تحمّله ،
فقد اسبّد به الفراغ وعمّة الغمّ وتفتّن إلى الحواء الكبير . فأراد أن ينطلق في
رحاب أخرى إثرها بداية التمرد ، فلم يكن ليضع بهذا الواقع ، ويتقبّله . وهو في ذلك
يعاكس أبطال "صراخ" الذين ، وإن عمّروا عن قلفهم ، فإنهم لم يبلغوا درجة التمرد
والفعل . إنّ رواج لمى هو الذي دفعه إلى الرحلة . ولا عرو أن تكون لمى هي أوّل
شخصيّة تذكرها عصام في سرده . فمن هي لمى ؟

لمى كاظم عيد الغنى:

- ولدت سعداد ، في بداية الثلاثينات ، اعتباراً لسنة تخرّجها من جامعة
اوكسفورد : 1958 .

- هي ابنة كاظم عيد الغنى [أخو حواد الحمادي] الذي قتله أبو عصام من أجل
الأرض .

- فصّت بعض السّواب في مدرسة سويسرا . ثمّ تابعت دراستها للملصمة
باوكسفورد (3) .

(1) حبرا - "السّفينة" - ص 212 .

(2) م . ن . ص 242 .

(3) م . ن . ص 109 .

- تعرّف على عصام في غضون سنة 1956 بلدى دون أن سمّطن إلى حدوره ، إلا بعد أشهر (1) .
- عادت إلى بغداد بعد تخرّجها سنة 1958 . ولمّا كانت النورة رعرعت منها الكيل بل إنّ أباهما اعتقل وأخاها هاجر إلى سوريا (2).
- في بداية الستينيات تزوّجت الدكتور فالح حسب (3).
- في شهر أفريل أو ماي 1963 علمت بتصميم عصام على الرّحيل في سفينة تبحر من بيروت في أوائل حزيران ، وذلك إبان عشاء عند الدكتور عبد الله فائق . وقد أعلمها المهندس إحسان حكمت بأمر الرّحيل المرمع (4) . فقرّرت الرّحيل ودفعت زوجها إلى مرافقتها بل إنها حجزت قمره بجانب قمره عصام .
- في أوائل حزيران سنة 1963 بدأت الرحلة .
- يوم الثلاثاء ليلا رقصت لى رقصتها الطروب، فحقن الدكتور فالح واعتاط (5).
- في اليوم الخامس من الرّحلة برلت لى ، رفقة عصام إلى نابولي .
- فشهدهما الدكتور فالح (6) الذي خبّر الانتحار ليله الجمعة (7) .
- النزول إلى نابولي معيّة عصام ووديع ومها في انتظار العودة إلى بغداد (8).
- من معاني اسم "لى" حمرة الشفتين وسمريهما . وهي كناية على الجمال الآخاذ . كما أنّ اللى هو طيب الرّيق وخلوّه . وسحبّه لى في "السّفينة"

(1) حبرا "السّفينة" ص 172 .

(2) م.ن. ص 173 .

(3) م.ن. ص ص 13-107 .

(4) م.ن. ص 179 .

(5) م.ن. ص 99 .

(6) م.ن. ص ص 160-187 .

(7) م.ن. ص 212 .

(8) م.ن. ص 241 .

جمع بن هذه المعاني ، فهي عنوان الهوى والحمال ، ولذلك فإلّ لمى هي مطلب عصام . وقد بدأ في أوّل الرحلة بأثسا من الحصول عليه والظفر به . فلمى متروّحه من طبيب ناحج . بل إن السبب الرئيسي في بأسه ، هو ذلك الحرج الذي تركه والده وقد قبل جواد الحمادي . فموت عمّ لمى سبب أصيل في رفض فكرة الزواج . كما أن موقف عصام من الثورة التي أطاحت بأسرة لمى أو على الأقلّ ، قلّصت من بمودها ، جعلت هذه الشخصية تتأثر بالغ التأثر ، بل إنها أمتت تنهّرت من علاقة لا تعرف منتهاما .

إلا أن القارئ الفطن يسنشم أنّ لمى تمثّل في موقفها هذا ، المرأة في إسايتها الحقّة . فهي ملتزمة بقيم الأسرة وتقدرها حقّ قدرها . إلا أنّها تحمل في دواخلها الحبّ الحالم الذي كثيرًا ما يحجّ بصاحبه إلى أعمال خارقة قد تقرّب البعيد وتبعد القريب . إنه التمرّد الداخلي الذي يخنفي تحت إهاب الاتّباع . ففي موالاة القيم الأسريّة نجد بدور تمرّد وبورة تطمو . وفعلًا فإلّ معامرة لمى ، في الرّحيل على متن " الهيركيوليز " هي نوع من المجابهة والصّراع للواقع المرير . فإلّ يئس عصام وأسقط في بده ، فإلّ لمى ، على العكس من ذلك ، تقترب ويمسح . تسعد وتسلو . إلا أنّها لا تقبل بحال من الأحوال الانفصام الكلّي . وبالتالي جاء تصميمها على الرّحيل في " السّفينة " . ولعلّها ، إيمانًا منها بالمبم الأصبلة ، جعلت روحها " فالح " رفيفها . ومن نمّ جمعت بين الرّوح من ناحية والتحليل من ناحية ثانية . وهي معادلة صعبة كان لها تأثيرها الكبير في الدكتور فالح .

الدكتور فالح عبد الواحد حسيب :

- ولد في ندانة العسرباب ، فهو بكر عصام بحوالي ثلاث سنوات ، من أسره بصراوية قدمه عبته اسفل بعض أفرادها إلى بغداد .
- بعرفّ على عصام منذ اتّام الدراسة وبحرّجا من نابونة الكرخ .
- كان فالح متفوّقا في دراسنه ، وله نشاط اجتماعي مكثّف ، إضافة إلى كتاباته في محلات الطلبة .

- تخرّج من كليّة الطبّ وفصى سنة أو أكثر في " أدبره " وعاد جراحاً ماهراً .
- له علاقة قريبي بلمى عن طريق الآم ، وقد مكّنه ذلك من الرّواح بها (1) .
- في بداية الستينات تعرّف على اميليا فرينيزي إيلان مؤتمر طبّي في السان جورج (2)، وكانت الدكتورّة مها الحاج هي سبب هذا اللقاء (3).
- دعا الدكتور فالح اميليا للرحيل في سفينة " الهيركيوليز " فقبلت المجارفة.
- في اليوم الثالث للرحلة حاول هولندي الانتحار ورقصت لمى رقصتها البديعة وثار فالح ثورته العارمة (4).
- في اليوم الرابع ، اميليا تطلب من الدكتور فحصها ويحتليان معا في غرفة اميليا (5) .
- في اليوم الخامس ينزل الدكتور فالح رفقة اميليا إلى بابولي وقد ترك زوجته متوتّكة ، إلا أنّه يشاهدها رفقة عصام في سوارع بابولي (6).
- يوم الجمعة ، ليلا ، احتلت لمى بعصام . ولما عادت إلى فمرتها اكتشمت أنّ الدكتور فالح قد انتحر (7)، وقد كان هذا الانتحار مدروسا بذكرنا بقوله فالح سابقا: " طنر . أنا قد أُنْتَحِر ولكنّي لا أفعل ذلك ذودا عن بعض طبقات الناس .. إني أفعل ذلك لأني فالح - اس الشيخ عبد الواحد حسيب - الذي بظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بعار سام حبيث الرائحة تمنّش رويدا تحنّ أمه، فركلها بقدمه إلى حيث أُلقت . وأكّد بذلك أنّه يرفض كما ساءت له إرادته أن يرفض " (8).
- ترك فالح كل الدلائل لاسخاره بأعصار أنّ العمل به داسّة بحنه .

(1) حرايا السفينة- ص 107 .

(2) م . ن . ص 194 .

(3) م . ن . ص 220 .

(4) م . ن . ص 99 .

(5) م . ن . ص 132 .

(6) م . ن . ص 187 .

(7) م . ن . ص 212 .

(8) م . ن . ص 131-132 .

فهو الذي احتار موه. لأنه رافض لمجاه لا سسحق أن يحياها . وقد ترك بعض الإصرارات والمذكرات ، كما أوصى بصك لامبليا التي أحبتها حقاً (1).
إنّ معضلة فالح تمثّل في إرادة الجمع بين الروحة الحميلة والمحبيبة التي وحد معها بعض السعادة . نعترف امبليا قائلة : " وحدته أخاذا ساحرا رضت أن يحبني عليّ بين الجلسة والجهر ، وبقبلني لم أصدق حن قال إنّ تلك هي أوّل مرّة يفعل فيها شيئاً لا يستطيع أن يحبر به زوجته..." (2) . إنّ الدكتور فالح بحث روحه ، بلا شك ، فزواجه لم يكن ساسقية إصمار . وإتما هو ميل إلى لمى ، لمى الجميلة ، لمى التي نحنّ إليها كلّ القلوب . إلّا أنّ إنسانيّة الدكتور وجدت في امبليا حبيبة ممكّته من جوّ جديد هو جوّ المغامرة والنجربة ، عبارة أوضح إنّ البحث عن الإبداع عوض الاتّباع ، والمخرج عن المألوف العادي. ولا غرو أن يكون اللقاء في بيروت . مدينة العشق . فلدا هي مدينة لا كالمدين . إنّها الرّحم الذي وجد فيه فالح ملاده إلى حين (3) . ولما اقترحت عليه روجته السّفر على متن " الهيركيوليز " لم يمانع . وإتما دعا امبليا إلى مرافقته . ولعله بذلك كان يخشى أن تعمّه "السوداوية" . وهي مرض يستبدّ بالإنسل فتعمره كآبة قاتلة تدفعه إلى إمّان مطلق بعثت الوحود . فكل يجد في مرافقه امبليا له ضربا من الأمن. إلّا أن مناخ السّميّة وجوّها العام ، إضافة إلى تلك الرّقصة التي أدّنها روجته في منتصف الليل على متن الباحرة العائمة وسط جمع من الناس لا يعرفهم كلّ المعرفة ، ولا يطمش إليهم ، ضاعف من سوداويته ، بل إنّها غمرته ، رغم إكباره من الشرب من أجل سيان بطلب فلا يدرك. ومن نمّ كان النمرّد ولبد سورة داخلته لم تتمكّن من الافتتاح ، فكان أن صمّم على إيجاد الحلّ الملائم. وكان حلّه الأوّل معاداة السّميّة في أقرب فرصة . فهو، كما يعرف أمام عصام ، قائلا : " أنا كوسنرو فوبيك ، لا أحمّل الانعلاق في سميّة أو عمر سميّة" (4) . ففي الانعلاق تآكل ، وفي النّآكل موت بطئ . لمد أحسن أن السّميّة ، بل العالم سحن وقصص . بقول ملاحظا واقعه المنردّي وتوربه المكبوسة :

(1) حبرا-السّميّة" ص 237.

(2) م.ن.ص 194 .

(3) م.ن.ص 221 .

(4) م.ن.ص 109 .

"هذا ما أحسّه ، الحياه مظلمه . النهار أسود كالموت ، والسحب سجن ، قمص . البحر وحش بغيض ، الشمس سوداء . وهي هنا في قلبي في حشاي سوداء كعقارب البادية . إنها السُفلة سوداء حامدة تهرأ بكل شيء ، حتى بك ، حتى بأصدقائنا ، حتى بوديع عسّاف . أهي الغيرة ؟ لا إنه الظلام والنباح يملأ الدنيا" (1) . لقد انطلق العالم على فالح ، لا من الخارج فقط ، وإنما من الداخل أيضا ، ذلك أنّ دواخله وعواطفه وهذا الأمل الذي يدفع الإنسان إلى العطاء والبذل والتقتل والاستيعاب قد انطلق وارتدّ . إنه المرحح الدفين الذي زادت الجراح جراحا والإصابات تعقّنا . وإذا " السوداوية " كائن حيّ يتسرّب عبر مسام الجلد . وكأنا انبثق " الانتحار " خلا مثاليّا . وهو مشروع راود الدكتور غير ما مرّة . فكل أن قرّره وصمّم عليه . ولا عرو أن نجد آخر كلمة يختطها الدكتور في رسائله وإصدارته (يومياته) هي كلمة الدود . - فالعصر في بطنه - هو عصر الدود . ولا محال للمعالجة والسيطره عليه ، إلا إذا حابهنا بالتلاشي من هذا العالم الكريه . وهو عن ما فعله : لقد حابه فالح الموت بالموت . ومن ثمّ كان تمرّده ثوره من الذات على الذات .

وديع عسّاف :

هو الشخصية الساردة الثانية . وقد مكّنه الكاتب من أربعة فصول ، هي المقطع الثاني والمقطع الرابع والمقطع السادس والمقطع العاشر . وقد جاء مجموع الصفحات فيها يشمل ست وثمابين صفحة . ووديع من الشخصيات التي وعت حقيقتها ، فتعرّت وعبرت عن دواخلها ، إلا أنّ ذلك لم يجعله يكتفي على نفسه ، بل امتنع على الشخصيات الآخرين . وترك لهم حربة النعير ، عمّا يحس في دواخلهم من عواطف وأهواء ، ومن آراء وأفكار ، يصل حدّ المناقصة لرؤى النطل السارد داه . وفي ذلك طريقة متلى لإبرار الشخصيّة المصححة التي يمثّل آراء العبر وسوعها وفق سوارع الشخص ذابها . ومن ثمّ مكّنا هذا النطل السارد من معرفه شخص آخر من معرفة نأّمه ، إذ قدمت لنا الشخص من روايا محبلة بتدرّج من الدائيه إلى الموضوعيّة أي أنّ الشخص يُقدّم دانه عاربه حدّ الاعراف . ثمّ يُقدّم ، وقد صوّره الآخر .

(1) حبراء "السّقيفة" - ص 223 .

إنّنا أمام شخصيات مرآيا تفتح من أجل فصيح الدات أوّلا ، ومن أجل فصيح الآخر

ثانيا ، فمن هو وديع عسّاف ومن هم الشخصوس المرتبطون به والمرتبط بهم ؟

- وِلِد وديع بحّي الشيخ جراح في فلسطين سنة 1920 . فعمره ، إنال الرحلة

ثلاث وأربعون سنة (1) .

- قضى طفولة صاخبة في القدس رفقة صديقه فايز عطاء الله وحضرا معا

احتفالات أعياد الميلاد (2)

- درس بالجامعة الأمريكية ببيروت ، الفلسفة عوض الطبّ ، ومارس

الرّسم (3) في حين بقي صديقه "موظما في دائرة حكوميّة ، لأنّه لا يملك مالا يبيعه

على الدراسة الجامعيّة " (4) .

- قاوم الاحتلال الصهيوني لفلسطين سنة 1948 رفقة صديقة فايز الذي

استشهد بعد أن انتقم من الأعداء (5) .

- امتهن التجارة في الكويت . وهو يعترف قائلا : "أصعت أرضي في القدس

واكنست مكتبا للاستيراد في الكويت ! نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفبي بالبيع

والسراء ! " (6) .

- تروّج نعيمة إلا أنّها توفيت عند الطلق كما مات الابن عند الوصع . ولم

يتزوّج مرّة أخرى ، في حين أنّ والدته تلّخ عليه إلحاحا . أما صديقه بها فهي "تصل

الزواج كمبدأ ، لكنّها تماطل " (7) .

- فرّر ركوب " الهيركيولير " استحابة لطلب بها التي كانت ننوي مرافقه .

وهي التي حشرت له (8) .

- بدأت الرحلة في أوائل حزيران 1963 . وعند ركوبه التفي بحاكنس دوران

(1) حبرا - السفينة - ص 44 .

(2) م.ن. ص 52 .

(3) م.ن. ص 93 .

(4) م.ن. ص 64 .

(5) م.ن. ص ص 74-75 .

(6) م.ن. ص ص 43-44 .

(7) م.ن. ص 44 .

(8) م.ن. ص 45 .

وهو غاضب لنكوص مها عن الرحلة يقول : " من اللحظة الأولى التي ارتفيت فيها سلم "السفينة" أحسست كأنني خلعت مها عني خلع المعطف القديم : كانت هذه السمره لها هي ، تم رفضتها في السّاعة الأخيرة . ولربّما حسبت أنّي سأقلع عن السّفرة أنا أيضا . وأبقى في بيروت أنرجى رصاها . أخذا إياها من مطعم إلى مطعم . اصطدمت بحاكلين وحها لوجه عند مأمور الجواراب ، وصعدنا إلى السّفينة معا... " (1).

- في اليوم الرابع للرحلة يتسلم وديع برفيه من مها تقول فيها : " غيرت رأيي ، سأسافر إلى روما حوّا ، والجمعة صباحا ، سأتي إلى نابولي ، لأراك في السفينة . استظفرتني فيها أرجوك . إذا شئت أكملت السفرة معك بحرا . نسبت ما حدث . وعليك أن ننسى أنت أيضا . بداية أخرى لا تبرق . منع نفسك أموت سنوقا مها " (2).

- في اليوم السادس (الجمعة) على السّاعة التاييه صباحا تكتشف عملته انتحار فالح . وفي نفس اليوم تلتحق مها بودييع : " يقول : " لم تكن مها لتأتي إلى نابولي في يوم أنتعس من ذاك . وما حسبت أنّه سيكون يوما من المرح بشاركا فيه أصدفاء السفينة ، على الأقلّ طلع علينا بائعا من أوله . بحمل سمسا ممسلة بالصدمة والفساجة " (3) . وفي نفس اليوم يبرل عصام ولى وودييع ومها إلى نابولي .

إنّ قصيّة وديع الأساسية وممرّده الداخلي يسبع من " لعنة الأرض " . فلقد نجح في تحاربه نجاحا ماهرّا . إلّا أنّ قصيّة الأرض ، قصيّة الجدور هي التي جعلته يحسّ لا بالملق الوحودي ، فحسب بل إنّّه أمسى يحسّ بفقدان الهويّة وانعدام الأصل . فهو فرع بدروه الرّياح . وإلى كانت الأرض عنوان الوحود ، قبلّ الزواج بدوره بحمل في باطنه معنى الخلود والنقاء . وإلى كلّ بعض أبطال حبرا في رواية "صراخ" وحدوا بعض الإطمئنان في هذه العلاقة الأسره ، فإنّ " وديع " تعلم أنّ لا وحود دون مكبر في خلود ممكن . ولسعوره بانعدام الأرض الصلينة التي يمكن أن يسم عليها ، فإنّه لم يتمكن من الخلود والبقاء . فلمد نزوّج نعمته ، لكنّها ماتت عند الوصي ، بل إنّ الإنسان

(1) حبرا - "السّفينة" - ص 47.

(2) م.ن. ص 145 .

(3) م.ن. ص 226 .

- رمز البقاء والتواصل - فد ولع العالم ميتا . إلى لعبة الأرض هي اللعبة التي تصيب المرد ، فتعمل فيه ثورة داخلية متأخجة تدفعه إلى الفعل . فعلا فلن هذا البطل السارد وحده في التجارة منفذا . لكنه كان مسكونا بهوس الأرض الأولى ، الأرض التي أعد منها صغيرا ، تلك الأرض التي أعطاهما من دمه وشبابه رفقة صديقه فايز . وهذا الهوس بالأرض هو الذي يجعله يتردد بين الزواج وعدمه ، بين البقاء والتلاشي . وكلّ نصائح إلى عصام وإلى غيره من رفاق السفر، ارتبطت أساسا، بدور الأرض في اكتمال شخصية الإنسان . إلا أن هذه الشخصية الساردة رادها موقفها الحاج من الزواج ترقدا ، فلذا هو ، في ظاهره نعم بحرية منشودة ، وفي باطنه يحترق للجماع بين زوجه متالية وأرض حنة هي فلسطين . وما الرحلة ، بالنسبة إليه ، إلا ترويح عن التمس إلى حين . فقد نكصت مها عن الرحلة ، فتعرف ، عند صعوده جاكليين دوران الفرنسييه ، وبين جاكليين وما نرمر إليه وفايز وما يصوره ، يعبس وديع حبابه ممرّدا ذاتيا ، منتظرا لخطه العمل التي ستحدد بمقومها في آخر الرحلة .

فمن هو فايز عطاء الله ؟

فايز عطاء الله :

- فايز عطاء الله شاب فلسطيني . ولد بـ"حوره العتّاب" حوالي بداية العقد الثالث من القرن العشرين .

- هو معرّم بالرسم منذ الصغر . صوّر أغلب سگان الحيّ كما رسم الحيوانات الأليفة . وهو معجب عامة الإعجاب بالرسم الإيطالي بوبستلي (1) . صاحب رسم المديس يوحنا المعمدان . وفايز أحبّ هذا المديس بل ماله . فلذا هو رمر للصحنه والمداء (2) .

- بخصر الاتصالات بعيد المبلد مع وديع بعد أن عارفا على بعضهما فسي "بركه السلطان" في سوق الجامعة .

(1) بوبستلي (ساندرو) (1444م-1510م) رسام ايطالي ولد بفلورنسه اسوحي الويسه القدمه في لوحانه . له جداريات في المايكال .
(2) حبرا-السّميه- ص ص 56-57.

- يلتقى يومياً بوديع بعد الدراسة . فيذهبان إلى " حقل قرب يعلو حي
الموسمبوري ... " (1) .

- فاير مثقف عصاميّ : فقد اطلع على كتاب " نابيس " لأناطول دي فراس ،
وناقش وديع فيه . وأعجبا آتياً إعجاب بالناسك بافوس وأسفا لمصيره المزري (2) .
كما تحادلا حول " آلام فرتر " و " فاوست " و " يوليوس قيصر " .

- ابراهيم عطاء الله شقيق فاير اضطر إلى ترك المدرسة لأسباب مالية .
لكنّه لم ينقطع عن المطالعة ، وقد طالع كتاب " تاييس " بدوره .

- أحبّ وديع وفايز الأرض ، بل إنّ الصخر أسمى الرّمز لأرض القدس . يقول
وديع : " لقد جعلنا من الصخر سرّاً نتقاسمه فيما بيننا ، فلنا إنّ الصخر يرمز إلى
القدس : شكلها شكل الصخر ، تضاريسها تضاريس الصخر ، والصخر على حافة كل
طريق في المدينة... " (3) .

- شارك فايز ووديع في مظاهرة الطلاب ، ولعلّها مظاهرة سنة 1936 . نصف
وديع المظاهرة قائلاً : " في يوم من أيام الربيع الذي بتفخّر فيها الصّخر زهرا ،
اجتمع طلاب المدارس ، في فناء قبة الصخرة ، لبتطلفوا في مظاهرة أخرى احتجاجا
على الحكومة البريطانية لسماعها باستمرار الهجرة اليهودية والنفبت بفار بين
مئات الطلبة ، وهم " يتخذون قرارات الاحتجاج [...] وقع أحد رملنا أرضا ،
مجروحا في ساقه ، ودمه يسبل إلى خذائه ، ويرسم فراسات حمراء على الاسفلت .
حملناه على أكتافنا ، ونحن نفول : " الصخر ! و " أضربت البلاد كلها ستة أشهر طوال .
ويصوّت صخور فلسطين بالتوازي في كلّ مكان " (4) .

- عمل فاير موطّما في دائرة حكومية بالقدس لانه لم يستطع مواصلة
الدراسة لأسباب مادّية بحتة . ولذلك كان يلبس كلّ صيف مع وديع للحدل والحوار
والنقاش (5) .

(1) حبرا - السفينة ص 57 .

(2) م . ن . ص 58 .

(3) م . ن . ص 60 .

(4) م . ن . ص 61 .

(5) م . ن . ص 64 .

- استشهد فايز في أيار 1948 عندما حاول النضدي لجمع من الصهاينة .
وقد صور وديع هذه الحادثة بإطناب (1) وأجر كلمة قالها فايز ، وفق سرد وديع الذي
ترك له المجال ليعبر عما يحسه ويعيشه هي : " ما الذي حدث ؟ " (2) .
إنّ هذا السؤال يحمل في طياته معاني كثيرة ، فمايز وهو يمارق الحياة
يستوضح الأمر . وهو طلب للناس والمعرفة . وهذا الطلب والاستيضاح سيبقى
المعضلة طيلة سنوات وعقود. إنّ هذا السؤال سيبقى عالقا في الذهن . فما حدث لا
يمكن أن ينسى : لقد هاجم الصهاينة المناطق التي كان الجنود البريطانيون يرايطون
بها . ولم يكن هذا الهجوم احتلالا ، وإنما سار الأمر وفق اتفاق مستق بين
الطرفين. لقد حلّ الصهاينة محلّ الجنود البريطانيين . وسؤال فايز - وهو الفائز
بالشهادة - هو سؤال مبتطن ، سؤال يمرق من البحث عن المعضلة البسيطة : موت فرد
إلى سؤال كبير يتعلّق بمصير الوطن .

إنّ هذا البطل يضع السؤال المعضلة موضعه الحقيقي. فما الذي حدث ؟ وماذا
فعل الجيش العربي ؟ إنّ هذا السؤال هو إشارة إلى الوعي المفقود ، فإن تمرد بعض
الأفراد ، وإنّ نحتسوا دفاعا عن الأرض ، فإنّ الأمر أعمق من مجرد الحماس أو بذور
التمرد. وهذه هي القصيّة التي تعمّر البطل السارد بل إنّها أصبحت مصدر خبرته
وعنوان تمرده الداخلي الكبير. وهذا ما دعاه إلى التفكير في العودة إلى الأرض ، إلى
الجذور ، مهما كلمه الأمر .

إنّ فايز عطاء الله هو التحصية الغائبة عن " السفينة " المحاصرة في
دهن وديع . وحضوره - رعم الغياب - كسر . ولا غرو في ذلك فهو الشاب الشهيد .
وهو رمز لفلسطين المجاهدة . وإنّ كانت صورة استشهاد لم تفارق البطل السارد ،
فلأنّه مسكون بالقدس ، مسكون بالأرض ، مسكون بموطن الصبا والطفولة . فلذا هذا
البطل بمسي صنوا للأرض ، صنوا للصحرا ، صنوا لفلسطين . لمد أصبح فايز قصبة
حيّه في دهن وديع . لذلك كلما مرّ من مكان صحريّ إلا يذكرّه ، وكلما أحسنّ بعيم ما
إلا تدكر صورته . إنّه الوعي وقد اسسرى وأمنّد ونما ، حتّى صار له حضور دائم

(1) جبرا- "السّمينّة" ص 64- 75 .

(2) م.ن. ص 70 .

فلا عياب. يقول وديع في لهجة اعتراف : " أقيمت حفلة الرقص. كانت جاكليين س دراغي في حقة الريح ، رغم اردحام القاعة . عندما استدّت الموسيقى إلخاها ووحشية، ارتمت على صدري كآتها تبغى أن تندسّ بين عظامي . ذكرت فاير . ذكرت الصخور . ذكرت الموت والميلاد . وفي ممسّد شعرها القصير ، وبتحسّس أدبها الصعيرة . وإذا هي تسحب أدبها عن شفتي وتهمس ضاحكة : " أوه ، إلكّ تسيّرني ، هل حقّا تفكر بي ؟ " (1) .

مها الحاج :

هي شخصية حاضرة غائبة ، حاضرة بصورة كبيرة في وجدان وديع ، بل إنّ الشخصية السّاردة يترك لها مجال التعبير عمّا في دواخلها بكلّ طلاقة وحرية . هي لبنانية تعشق " بيروت " ، ولا تبغى عنها بدلا . فـ"بيروت " بالنسبة إليها رحم لا يمكن الاستعناء عن مناحها وحوّها (2) لم تحدّد لنا ملامح طمولة مها الحاج وإّما نعرف، بواسطة أحاديث وديع عنها ، أنّها طبيبة شابة جذابة . ولا عرو أن بحسّ الفارئ ميل الدكتور فالح إليها عند حديثه عن تعارفه مع اميليا . فلقد التقى الدكتور فالح باميليا في مؤتمر طبيّ في سان جورج وهو المؤتمر الذي حصرته الدكتورّة مها الحاج. يقول الدكتور فالح معترفا : " في الاجتماع الأوّل البضت بكثير من الأطباء ، سبت أسماء معظمهم كان من بينهم طبيبة سّابة ، التّصيت بها في كلّ اجتماع . وهي حفلة عشاء أقيمت في فندق سان جورج عرّفتني على صديقه لها - اميليا . كانت سمعت إغراء شديد . غير أنّ التي أضعفت مقاوستي ، أوّل الأمر، هي الطّيبه السّانه - بلهجتها اللسانية التي تذكّرني بأعاليّ الحبل ، باملاء حسدها العصّ وبديها الصغيرين - وهي سافس في قصايا الطّبت بحراره ودكاء لا يوقّعهما السّامع من فناء حسله . ولكن مرّلي كان حفله العشاء . واميليا ... " (3) .

إنّ مها الحاج سنّاه جمبله تقارب ، بلا سنكّ ، سنّ الدكتور فالح ووديع ، ولّى لم سحدّد بالضبط . وإنّ أحسنّ الدكتور فالح ممّل إليها ، إلّا أنّه لم يستطع أن بواحبها .

(1) حبراء "السّفيينة" ص 75 .

(2) م.س. ص ص 49-50 .

(3) م.س. ص ص 220 .

ولعلها جعلت هذا الميل يريد عنها إلى صديقتها اميليا التي هجرها روحها فوجدت في
الدكتور بعض السلوى والعزاء .

إن ميل الدكتور فالح ليمها ، جعل " السمينه " سمينه العشق المتبادل أو
العشق المعكوس ، فإلى أخت فالح أو على الأقل ، مال إلى مها ، فإلى كل من في
السمينه قد ليج بلمى وجمالها . كما أن لى ، وإن بروح الدكتور فالح ، فإنها
أخت عصاما ، كما أن الدكتور فالح بدوره ، وجد في اميليا صالته بما دفعه إلى
تحريرها على السر مع في سمينه "الهيركيولير" . فدعت بدورها صديقتها مها إلى
مرافقتها . وكذلك حجب مها لحبيبتها وديع . وهكذا يتضح المحيط الرأى من أبطال
سمينه العشق . إلا أن مها تخلت عن الرجل بإرادة ذاتة ، فاعباط وديع وسافر
بدونها . ثم إنها لحقت به في نابولي وقد اتفق حضورها مع عي الدكتور فالح .
فإلى الحب مها بالدكتور فالح في مؤمر طلي سابو ، وإن اتضح أنها صديقه
عن نفسها أو كاتبا صديقه ، إذ لم يمكنه من الاتصال بها وأحدث معها بل عرفه -
عن عي صديقتها اميليا ، فإلى لقاءها به في سمينه العشق كان لقاء
موجود بمصمود (1) .

إن مها قد فديت إلى السمينه للقاء وديع . فعلا فقد صمما على السرى
معا إلى نابولي بل أصرا ، أيضا على المصير فدما في حبس الحلم الكسر ، والعود إلى
القدس (2) .

إن مها نرسر إلى الحلم الذى يراود الفرد المستعس إلى الحدود ، الصديق إلى
الأرض المحصنه . لذلك فإلى " الدكتور فالح " الذى لم يكن ليعرف لسميه فرارا ، وقد
عقنه الكانه وأحسن بطو العالم من الثوار الكسر ، فذر له أن يعب عن سمينه
مركبها بها الحاج . عي حين أن النطل السارد وديع وقد التى صبره ، رأى الحياه
سيفتح أساه من جديد .

لكن ما هو دور حائل دوران ؟

(1) حبرا "السمينه" - ص 236 .

(2) م.م. ص ص 238-239 .

جاكولين دوران:

هي فتاة فرنسية ذاب شعر فصر بلبس البطلون ولا تتقن من اللغات إلا اللغة الفرنسية . صعدت السفينة و"وديع" . يقول البطل السارد : " ... من اللحظة الأولى التي ارتقيت فيها سلم السفينة أحسست كأنني خلعت مها عني خلع المعطف القديم : كانت هذه السهرة لها هي ، ثم رقصها في الساعة الأخيرة ، ولربما حسب آتني سأفزع عن السفرة أنا أيضا وأبقى في بيروت أترجى رضاها أخذا إياها من مطعم إلى مطعم . اصطدمت بجاكولين وجها لوجه عند مأمور الجوارات ، وصعدنا إلى السفينة معا . تبادلنا بضع كلمات تترج بين العربية والانكليزية والفرنسية . سائحة عادت من زيارة "القدس" و"بيت لحم" ، وتحمل حول عنقها صليبا صغيرا . أقامت مدة في لبنان ، وحاولت أن تتعلم العربية أو تضيف إلى معرفتها الفصحى التي درسناها في إحدى الجامعات الفرنسية شيئا من القامية . لها وجه لوجه الشمس ، وجه من يحب السير مسافات طويلة . لا يتننه عنه حرّ أو برد . تكاد لا تستعمل مساحيق الجمال ، فما عدا شيئا من الكحل وإن كنت أهوى الوجه الذي يتفتن صاحبه في تحميله ، أو أهوى الشعر الذي لا نتردد صاحبه في تصفيفه كل يوم على غرار حديد ، وتصيف إليه البوستيج المرسل الغدائر كلما اقتضى الأمر . فإني وجدت في جاكولين شعرها القصير ، وبسرتها الملوحة وجمالها العلاميّ ، هوى جعلني أتمتع بحديتها ، بصوتها بجسمها الرياضي المشدود كالوتر . حديثها ؟ لعلني أوالع . ونحن نتحدث مزيج من لغات ثلاث ، لا أنا أحيدها لغتها ، ولا هي تحب لغتي . فبتفاهم إلى حدّ ما... " (1) .

إنّ " جاكولين دوران " فتاة حدادة وهي التي وجد فيها وديع صرنا من التعويض عن فقدان مها التي رفضت مرافقه في رحلته . ومن ثمّ ، فإنّ " جاكولين " لا تظهر إلا مع وديع في الغالب الأعمّ (2) . بل إنها أُمسب تعار عليه . أمّا عصام سلمان فعلى " لم بدعسي أن يعطى به [أي وديع] جاكولين بعلو الكلب بصاحبه... " (3) . وهي التي

(1) حبرا "السّميّة" ص 47-48 .

(2) م.ن. ص 75-92 .

(3) م.ن. ص 105 .

بوقطه في الملماب [عند هيجل محمود راسد مثلاً] (1) .

إنّ أداء حاكليين لمهمة التعويض كل تاماً . فهي مبالغة إلى الحبّ ، إلى الحسن . فكأنّها إنّما جعلت لتعيش لحظة الحبّ وفق الظروف المتاحة (2) . لذلك حالما وصلت مها انحلت حقيقة الدور . فجاكليين صروريّه إنّان الرحلة لا غير . يعترف وديع قائلاً : " لئن كنت حسنت في أوّل السّفرة أنّى خلعتها عني طلع المعطف القديم ، فإنّ المعطف هو معطفي ولن أشعر بالدفء ، إلّا إذا عدت إليه ولبسته من جديد . لم أكن أنصرف عن حاكليين إذن ؟ لآله لم يكن بي حاجة إلى الانصراف عنها . بل إنّها كانت صروريه لي في السّفرة ، في النزول إلى الموانئ في التجوال ، في الأماكن التي زرناها وكتب السّياحه بين أيدينا . بجاكليين ، كما بعصام والآخرين كما بركاب السّفينة كلّهم . كنت أظهر روعي من خطيئتي مع مها - أو خطيئتها وخطيئتي معا . فلماذا ما التقينا في نابولي - هذا إذا لم يسرق إليّ ليلعي رقيتها الأولى - أتنيتها عاشقاً حديداً ، عاشقاً اتّحت صفحاته السّابقة ، وعاد بكرة نقّاً " (3) .

إنّ قدوم مها يعني أساساً أمحاء جاكليين أمحاء تاماً ، ولا أدلّ على ذلك من احتمائها عند برول الرّباعي عصام / لمى ووديع / مها إلى نابولي وتوديعهم أهل السّفينة . يقول الرّاوي السّارد : "... ودّعنا الكبيرين ممّن كانوا قد عادوا إلى السّفينة في هذه الأثناء ، غير أنّ جاكليين احبفت . لم أحدها أينما تلفّت . س الرّصيف لوحناً بأيدينا للواقفين على الجواحر . وأحطت عندما رأيت وراء اميليا نظارة محمود المشقة ، وعلى بعد قليل وجه حاكليين الصّباي ، ويدها تلوّح بلوحاً خضماً . حذراً " (4) .

إنّ حاكليين ممثّل في نظرياً المرأة العرسته المنحرّره التي تسعى إلى ممارسه حرّيتها وبعس لحظتها . فقد كانت في رباره إلى الشرق (لبنان والقدس وسبّ لحم) حبّ حاولت تعلّم اللّغة العرسته ، وقد وجدت في وديع ، رضى رحله منحرّره بدوره ، كبير الكلام ، سريع البديهة ، مما جعلها ساعطف معه ونتمتع ، فكان مبلهاً إليه

(1) حبرا - السّفينة - ص 140 .

(2) م.ن. ص 36 .

(3) م.ن. ص 227 .

(4) م.ن. ص 242 .

ونفاعله معها سعيا إلى تكامل مفقود عند كليهما . وحالما التقى وديع بصوره (مها) ،
ابتعدت حاكبين لأنها تعلم أنّ عاطفها أنثى لا زمانية خالدة . ولعلها في قرارة نفسها ،
تحشى ذلك الارتباط الذي قد يحّد من حرية سعت إليها ، واعتادت عليها .

فرندو قوميز :

هو شخصية تربية بدس الهيئة ، اسباني الأصل (1) رفيق وديع في القمرة (2) ،
وهو من الشخصيات التي يمكنها وديع من التعبير عما يجيش في داخلها من
أحاسيس وعواطف ورؤى بحرية وطلاقة . يقدّمه البطل السارد قائلا :
"فرندو قوميز" ، ذو الأربعين سنة ، والكرش الطيبت ، والشفة الضاحكة ، والإيمان
بالله والعذراء ، كانوليكي مؤمن تصدّ الكنيسة عنه آلام الخطيئة " (3) .

إنّ هذه الشخصية تتميز بروحها المرحية وميلها إلى الفنّ والغناء والطرب .
وقد اتّضح ذلك إبان النقاش الذي دار بين عصام ووديع وساهم فيه هو مساهمة
فعّالة . فرسوم وديع التي كشفها ، أثار تعليقات فرندو الذي قال : " العالم الذي
ننسحب إليه ، في نظري ، ربّما كان أعمق حقيقة من الواقع [...] " (4) .

إنّ فرندو فتان يعمل بإحدى الملاهي الليلية في "بيروت" . وهو لذلك يرافق
أو يتابع الحفلات ، فإذا الرقص هو أهمّ خاصيّة من خاصيّاته . إلّا أنّه ، مع ذلك ، يؤمن
بسلطة الفنّ . فالفنّ عالم بأسره . عالم يختلفه المرء من أجل خروج عن المألوف
واقترام لعالم عرب . وقد تحدّث فرندو عن عالم مجله " فوج " (5) . فإذا هو عالم
يطلق من الجنس من أجل بحث كونه سبق ينحو بالإنسان إلى حيوانيته الأولى . فكأنّ
المرء بهذا المنظار هو عودة إلى بدائيته المرء وحسبه الأوّل ومسوله الدفينة . إلى المرء
مسي صوبا لاستعادة المرء للده الأولى : لدة خلفه وولاده في هذا الكون . ولذلك
فيلّ عالم فرندو هو عالم رافض . ولا غرو أن نرى هذه الشخصية تلعب دورا هامّا
في رفضه لمرى في تلك الليلة المقمرة . فهو صاحب المداع وهو الذي رفع صوته إلى

(1) مبراء "السّفينة" ص 19 .

(2) م.ن. ص 31 .

(3) م.ن. ص 47 .

(4) م.ن. ص 78 .

(5) م.ن. ص ص 78-79 .

أعلى مداء حتى تسمى أم كلثوم داعية العشاق إلى الاحتمال وهو الذي يبدأ الرفض معية اميليا ، فاستنهض ، ضميا ، لى . يقول السارد : " ... وإذا لى التى كات فى الصبح تتحدّث عن توما الاكويى ، والننى كات أسماء دوستوبسكى وابن عربى واليوت تتطايّر من حديثها رعم الضحك ، ونحن نناقش حول النسوة والفيوبه والمحيم الذى وصفه دوستوبسكى بالبؤس الذى يجد المرء نفسه فيه عاجزا عن الحب- إذا هى ، أيضا تقوم وترفض على أنغام أم كلثوم .

وفى لمحتلّين اسحب فرنندو وقد عمز إلى وأتى بحركة من شفّتيه كآته يقول: "ما هذه الروعة !" وانسحبت اميليا ، محتجة بالتعب ، وجلست أرضا مكان لى ولمى ضاحكة ، ضاحكة ضاحكة باستمرار . ترقص رقصة شرقية على عرار راقصاتا المحترفات* (1) .

إنّ فرنندو هو الذى كان دافعا أساسيا لهذه الرقصة التى تعتبر إحدى درى الرواية ، بل لعلّها الذروة القصوى التى أدت بفرنندو إلى الغضب عندما رمى الدكتور فالج بالراديو بعيدا . كما أدت بالدكتور فالج إلى الثورة ضدّ لى ، ضدّ المحذور ، ضدّ السفينة وعالمها وضدّ نفسه .

إنّ هذه الشخصية ابتدعها الكاتب لى تمكّن من حصول المحذور ، وبلوع الذروة التى ستفيض الكأس حتى يبلغ الطمع . وهو شخصية ككلّ شحوص الرواية ميّال إلى وديع بل إنّه ووديع تواعدا على الالتقاء ببسروت لبقّدّم له لمنا بدأ يفعل فيه فعله وسينخره حال وصوله إلى مدريد (2) .

لكن من هى اميليا فرنبري ؟

اميليا فرنبري :

هى الشخصية الساردة الثالثة وقد مكّنها المؤلف من مفتح واحد قصير، لكنّه هامّ للعابه . إذ به يوصّح علاقات وسحدّد علامات وسكتف محططات . واميليا فرنبري لها حضور مكّف فى سرد كلّ من عصام ووديع ، هى نعى داتها ويحلّل الآخرين بعونها ، بل إنّ الشخصيّة الساردة الأولى تربطها مباشرة بشخصيّة لى .

(1) جبرا-"السّفينة"- ص 99.

(2) م.ن. ص 242.

ولا غرو في ذلك فهي شخصية هامة إذ تقوم بوظيفة التعويض بالنسبة إلى عصام الذي زاده وجود لمي إحساسا بالاختناق . فهو هارب من هذه المرأة . فلذا هي مائلة أمامه وسط سفينة سقّ البحر . وكان حضور اميليا معينا على تحمّل المفارقة والظهور بمظهر الرجل الذي وجد ضالته في هذه الشخصية العربية . فمن هي اميليا ومن هي السحوص التي ترتبط بها ارتباطا وثيقا ؟ .

اميليا فرينزي - وفق تصوير عصام - " فتاة ايطالية عائدة من لبنان . امرأة في حدود الثلاثين (زعمت أنّها في الرابعة والعشرين) ، قالت إنّها ليست هاربة ، لكن لما زمرت السفينة وجعلت تنزلق وتستدير وتنبأى عن الرّصيف صممت على أنّها هي أيضا هاربة " .

إنّ اميليا تعترف بأنّها لم ترر موطنها ايطاليا وخاصة مدينتها نابولي منذ أربع سنوات . وفي عودتها لم تكن اميليا مرتاحة فهي عائدة هروبا . فقد فشل زواجها من ميشال أسعد . يقول السّارد : " زواجها دام سنة وبعض السنّة ولم يترك لها ذكرى واحدة تناغيها . قالت اميليا سوى ذكرى منظر الحبل الأخضر الأرقق المتلألئ فوق " بيروت " ، وسعور ضرورة الهرب " أتهمهم ، الذكرى ذكرى منظر ، لا ذكرى عاطفة . ذكرى بلد ، لا ذكرى إنسان . تعلّمت الانكساريّة في بولونيا وقصبت مدّة في لندن ، ذكرى بلد لا ذكرى إنسان تركني روجي وأنا أظنّ أنّه سيعود . ولم بعد . ولكن ذلك كان قبل سنتين أو أكثر " (1) . إنّ هذا الاعتراف لعصام بهذه المعطيات الأولى حول حياتها هو ضرب من التخلص من الهموم . فقد وجدت هذه الشخصيّة في عصام بعض التعويض لما تعيشه من عرلة . كما وجد فيها عصام بعضا عمّا عكسه من فراع عاطفيّ . ولعلّه كلّ يصنع العلافه من أحل الهروب من المرأة التي أراد الانملاط منها فكانت قدره الذي يلزمه .

ومسد الددانة يؤكّد عصام مصوّرا وجه اميليا : " أمّا وجه اميليا ، فكان وجهها من وجوه المحيم يذكرني بالشرّ . في العنبن الزرّفاوس لمعة خادّه يؤكّد ما في السفين الكسرتين من غدر صريح . إنّ وجهه أقرب إلى استدارة وجه الطفل ممّا يؤكّد أنّه غير وجهها الحقيقي . لأنّ في العينين والشفّتين رعم ابتسامها المسمر ،

(1) جبرا-السّمينّة ص 10 .

صلاة وعشا . فهي كآتها نفل : لِي تَأْتِمِسَ فعلى مسؤوليتك ! " (1) .
لِي تصوير الوجه بهذه الصيغة يؤكد أنّ هذه الشخصية تظهر ما لا تبطن .
وتحمي ما لا تعلن . فعلا ، فاميليا التي تركها زوجها ورتّب في بروه جنونيه في
أحد أديرة الجبل (2) وجدت نفسها حرة في " السّمينه " أو الحجره . ومن ثمّ وجسد
في عصام ملادا ، كما وجد فيها ملاده . يعترف عصام ، فيقول : " أنا واميليا نتحدّث ،
وندقّ ، وقد جعل كلانا يعرف الآخر ، وأنا أشتغل نفسي بها عن لى ، بشئ من الإصرار ،
وكثير من اللؤم ، لقد بدأنا بلعب لعبة العشاق - عشاق السّمرات الملاح القصار .
فلذا وصعت يدي على يدها ، أدارت كمّها لتلامس كمّي ، وإذا دنوت منها ، دنت بخدّها
أكثر لأنشق عطرها . التصقت بها ، فالتصقت بي " (3) . إلا أنّ هذه العلاقة تطوّرت ،
فأصبحت يزوران الأماكن الأثريّة معا ، ففي الاسكندرية نزلا معا ، وفي أراكليون ، في
جزيرة كريت ، وفي بيربوس وأثينا . ممّا أدّى لى إلى مساءلة عصام : " ألم تمل تلك
الفتاة اللاصقة بك كالذبابه ؟ " (4) . بل لِي البطل السّارد الأوّل عمّه الاستعراب من
هذه الايطاليّة التي أُمست تعار عليه يقول : " كانت اميليا تضطرب أحيانا إذا لمحت
الطبيب وزوجته على مقربة ممّا فكنت أضحك من هذه الايطاليّة التي ما كادت
تعرفنى حتّى باتت تريد احتكاري أو هكذا حسبت ، وأكثر من مرّة تحدّثت عن لى ،
وسألتني عن زوجها : أجراح ناحج ؟ معروف في بغداد ؟ غني ؟ محبوب ؟
الأسئلة المألوفة التي تطرح دوما تركيز كثير ، لنلقى أجوبة لا تتوخى
الدّقّة " (5) .

لِي اميليا سدي اهتمامها بعصام ، لكنّها أيضا نسأل عن فالح وروحنه . وهذا
الاهتمام أدّى ، كما رأينا سالما ، إلى عبره لى . كما أنّه ينبئ بما سيكشف في آخر
الرواية عندما نتّصّح نيكه العلاقات بين السحوص ونحدّد الأدوار دون مواربه أو
عموص . واميليا هي التي أدب إلى عارف عصام بوديع ، وهي ليست إلا صديقه بها

(1) جبراء "السّفيه" ص 11 .

(2) م.ن. ص 32 .

(3) م.ن. ص 33 .

(4) م.ن. ص 34 .

(5) م.ن. ص 35 .

الحاج خطيبه وديع التي نكصت عن الرحله في آخر لحظة (1) .

إنّ انكشاف هذه الحفايا بدرجتها يجعل العمل الروائي يولي أهمية خاصة لهذه الشخصية . فهي الرابط بين عديد العلاقات التي لا تنكشف إلا بفضلها . وقد مدّح الكاتب في توصيح هذه العلاقات ، وهو في ذلك يجعل القارئ أسير متابعته ، ويكتسي دور اميليا أهمية من مشاركتها في ذرى الرواية . ولعلّ أبرز مثل على ذلك دورها في رفصة لى . لقد بادرت هي بالرفص تمّ تبعها فرنندو ، ولحقت بهما لى ، فهي هنا تلعب دور المحرّص ممّا أدّى بالدكتور فالح إلى تلك التورة العارمة . ولا شكّ أنّ اميليا كانت تسعى إلى مثل هذا التسخّج ، فهي ، كما سينكشف لنا عبر النسج الروائي ، كانت على علاقة بفالح . فقد دعتّه مرّة إلى غرفتها لعيادتها . ولمّا سأله محمود قائلاً : " كيف وجدت السيّد اميليا ؟ أكفهرّ وجه الطبيب قليلاً : " أرجوك محمود ! " . [...] " (2) .

إنّ اميليا هي مفرق علاقات متعدّدة . فهي على صلة بمها الحاج حليمة وديع وعلى علاقة بمحمود الذي اتّضح أنّه يعرفها في بيروت فهو صديق روحها ميشال أسعد ويعترف محمود بحبّه لها (3) إلا أنّ اميليا تنفي علاقة الحبّ هذه ، فهو ، في نظرها ، مجرد صديق لروح لم يترك في نفسها أي أثر . أمّا حبّها الحقيقيّ ، فهو للدكتور فالح ويتّضح ذلك إبان سردها هي حيث يكون الاعتراف على غاية الوضوح والبيان .

إنّ اميليا كبقية شخص "السّفينة" المثقفة تعيش المفارقة . فهي عسق الدكتور فالح ، لكنّها لا تستطيع البوح . بقول : " لم أكن أتصوّر أنّ الأمر سيكون ممثلاً هذه الصّعوبة ، فالح على معرفه منّي ، وكأنّه على بعد ألف ميل عنّي " (4) . إنّ ميلها للدكتور كان نتيجة لقائها به في إحدى المؤتمرات الطّلبة التي رافقت فيها صديقها الدكتور مها الحاج ، ومها هي التي عرّفنها به . وفالح هو الذي أشرق إليها من بعدد كي تحمر في هذه السّفينة (5) .. إلا أنّ نزولهما معاً إلى باولي بعدما

(1) حبراء "السّفينة" - ص 51 .

(2) م.ن. ص ص 137-138 .

(3) م.ن. ص 138 .

(4) م.ن. ص 187 .

(5) م.ن. ص 188 .

أدعت لى مرضها ، جعلت الدكتور يرى زوجته معية عصام في طرقات بابولي . فلذا الدكتور يتعبّر فحاة ، وتعمه الكآبة السوداء . نقول : " رأيت فالح ينظر إلى الرّصيف الآخر من الطريق . ويصعق . نظرت إلى حيث اتجهت عيناه ورأيت لى وعصام يسيران دراعا بخرّاع ، مهرولين نحو المدينة . لم تكن دهشتي كبيرة (بل لعلني فرحت بحت ، وأنايئة) . غير أنّ فالح فقد السيطرة على نفسه ، وخشيت أنّه سينهض في الحال ويركض في أثرهما . أمسكت بيديه ، وإذا بهما تنفضان . اصفرّت شفّاه وزاغت عيناه . ولم يقل شيئا " (1) . وأمام هذا الكشف صدم فالح صدمة عبيقة . فلذا هو أشبه بالميت . ولم تستطع اميليا بما تملك من لباقة وأنوثة وحصافة أن تثيره ، بل إنّها خسبت منه على نفسه . ولم تطمئن إلا بعد لأي ، وقد " أحسّت أنّ فالح أخذ يتقد ويشتعل على صدرها " (2) .

لّى اميليا في سردها حدّدت علاقتها بفالح ، وإبان نزولها مع عصام إلى المدينة، أوضحت أكثر . فلذا العلاقات متشعبة متداخلة . تقول : " إنّنا (اميليا وفالح) اتفقنا سرّا على القيام بهذه الرحلة رغم مرافقة زوجته له ؟ " (3) . فاميليا لم تحت المهندس عصام وإثما وحدث فيه تعويضا عن فقدانها للحبيب القريب البعد فتسلوه . ولذلك فإنّها تأثرت باستحار فالح ، بل إنّها بكنه بكاء مرّا ، كما فعلت زوجته لى ، وهما ، بهذه الصمة ببدوان عرميين . فلمى ، إلى إصابنها العيرة لمبل اميليا إلى عصام ، فإنّها لم تكشف العلاقة بين اميليا وروجها . في حين لم تكن اميليا تعلم بالعلاقة الوطنية بين عصام ولى إلا أنّها نهطت إليها بنقدّم الأحداث وانكشاف الأسرار ، وإضاءة " المناطق المظلمة " فقد علم وديع من اميليا أنّ مها هي سبب تعرّفها على الدكتور فالح . ومن ثمّ نتصح كلّ الأدوار . فعصام أراد الهروب من لى فركب " الهبركولير " إلا أنّ لى علمت سفره فحجزت لبمسها وللدكتور فالح . ودعا الدكتور خلبته اميليا إلى الرحلة . ودعب اميليا بدورها صديقمها مها لمراقمتها . وأتب مها إلا أنّ تدعو خطبها وديع وبنفاده معها . أمّا محمود ، فلا سلّ

(1) جبراء السّفيه ص 191 .

(2) م.ن. ص 197 .

(3) م.ن. ص 206 .

أهداني كتاباً من تأليفه مطبوعاً ببירות ، عنوانه " شرعية السّطنة بين الدّستور والثورة " (1).

إنّ يوسف شاعر لبناني في حدود الخامسة والثلاثين من العمر (2) . أمّا محمود فمتحصّل على دكتوراه في القانون من جامعة حنيف ، في لهجته ميل إلى الدمشقيّة وإن لم تتضح استمائه . لكنّ المهّم فيه أنّه رجل مثقّف ثقافة سياسية واسعة . وفي أوّل تقديم له حدّثنا عصام عن رأي محمود في المرأة ومغامراته معها . أمّا يوسف فشاعر يتأثّر باللحظة ، لذلك فإنّه سرعان ما تغتّى بلمى وبغيرها من الصبايا الجميلات (3) .

أمّا محمود فكان رجل سياسة ومخاور عنيد . وقد وجد في الدكتور فالح وفي وديع أحيانا مخاورين جادّين . كما كانت مشاركة لى في الحوار سبباً في تصعيد الرّؤى واحتلافها ، وضمن هذا الحوار برز الاختلاف على أشده خاصّة عند نقاش مسألة الإيمان . إلّا أنّ " محمود " أوضح أنّه سياسيّ محتكّ عرف السجن وقبّل التعذيب ، بل أنّه قصّ على هؤلاء قضية " بلعه موسى " منذ الصغر . ممّا جعل عصام يستنتج ، قائلاً : " لم يكن لديّ شك في أنّ صاحبنا قد استنرك في نشاط سياسيّ كنير ، سناط سرّي على الأرحح ، يعمل وراء ما كان يرفعنا وبحمضا طيلة السنين الماضية من حماسات جامعة متقلّبة ، نحن الأبرياء " . (4) .

إنّ " محمود " ممثّل السّياسيّ الذي طلب الهجرة لأنّه لم يستطع القيام بالفعل التاريخيّ الذي بعد كتابة تاريخ الأّمة ، وإمّا هي محاولات بائسة تبدأ لكي تنتهي . إلّا أنّ هذا الفعل أو المحاولة السائسة هي صرصة لا بدّ منها للوصول إلى الإرادة المقالة . فـ " محمود " رعم كلّ شيء ، فعل وذاق طعم " بلع موسى " من السباسة . وما هيحاه وحبوه عند مرأى سببه ممر العحمى إلّا دليل على صرب من الوعي بوجود فهم الواقع والتحسّب له . فالنعبير ليس وليد حركة تمرد أو نورة بلقائبة ، وإتّمسّا

(1) حبراء - السّفينة - ص 37 .

(2) م.ن. ص 95 .

(3) م.ن. ص ص 37-39 .

(4) م.ن. ص 112 .

هو تحطيط وبرمجة دقيقة تفهم دقائق الأمور وتسويعها الاسييعات الصّحيح . إنّ هذا النّطل مؤمن بالعمل السّياسيّ . وعلى عكسه كان "يوسف" ، ويوسف جميل طبعه ، وهو شاعر حسّاس يعيش لحظاته إبداعا . ولذلك هو لا يميل إلى هذا الحوار الفلسفيّ السّياسيّ وإنّما يعترف بقدرة " المحدث الشعريّ " . وقد وجد فيه محمود خير رفيق . فكأنّهما ينكاملان ، لذلك فليّ يوسف يطلع "محمود" على إنتاجه الجديد وقد أورد الكاتب بعضا من شعره . وهي مقاطع تحوم حول السّفينيّة وعشاقها وبخاصّة لمى . إلا أنّ يوسف لم يكن ليعجب بلّمى وحدها فقد استدرج "عفت" التي كان محمود يسبح خيوطه حولها . وكأنّ "محمود" أحسّ بموقف اميليا منه فأراد تعويضا ، إلا أنّ هذه الطالبة المصرية تحوّلت عنه إلى يوسف الشاعر . ولا غرو ، فيوسف شاعر جميل حسن الهيئّة وهو يذكرنا حتما بالنّبيّ يوسف الجميل وقصّته مع امرأة العربر ، فلم يجد "محمود" مندوحة من بكاء خطّه التّعس (1) .

إنّ "يوسف" و"محمود" شخصيتان أضافتنا إلى مثقفي السّفينيّة بعدا آخر حيث أمست السّفينيّة تحمل بين حسيها أغلب المستويات الاجتماعيّة ، والمول الفلسفيّة والايديولوجيات السّياسيّة . فلا السّفينيّة مدبنة بحالها . وقد اتّسم أبطالها بقلقهم الدّفين الذي ولد داخل كل واحد منهم صرّبا من التمرّد ، لكنه تمرّد لم يصل حدّ الثورة العامّة عدا الدكتور فالح الذي جابه - إبان تمرّده الكبير - الموت بالموت .

إنّ " المتقفين " في رواية "السّفينيّة" هم شخص وواعون بما يعانون من فواجع متعدّدة . فواقعهم المتردّي يجعلهم يعيشون في المدينة / الآتون . والمدينة أفقدت الفرد لا هوّته بحسب ، وإنّما دفعته في دوّامة المراع الكبير . فلا هو يسعى إلى هروب لا يمكن بحال من الأحوال نخضفه . وهذا الهروب ليس إلا عودا على بدء يعنى أنّ الفرد يقوم بالهروب لكنّه يساق مرّة أخرى ومن نافذة أخرى إلى نفس المصام . فعصام وجد نفسه أمام طريق واحد هو الهجره من بغداد إلى لندن للعمل هناك بعدا عن أرض لم يلبّ حتّى لم يربيه لمى لسبب قدم لا صليح له فيه . فقد فنل والده عمّ لمى ممّا اخترّ عنه قبل الحبّ الذي فعل فعله فيها ، إلا أنّ لمى ، اصرّت على اللّحاق به في "السّمينيّة" التي اعتبرها عصام ملاده ووسيلة هروبه . أمّا وديع فهو قد وجد نفسه

ينساق في رحلة لا تستجيب لمطامحه ، فهو يفتنى حتّى في العودة إلى القدس ليكون محصيا للأرض فعّالا فيها . إلا أنّ " مها " حليلته لم يكن لسنجيب إليه إلا في آخر الرواية حيث تلتحق به في نابولي ، وتقرّر تحريرة الفعل معه . أمّا اميليا ، فإنّ زوجها قد حدلها ، وترهّب فوجدت في فالح ملادا ، إلا أنّ وجود لمي زوجته جعلت التقارب صعبا واللقاء أصعب . وقد ازدادت مأساتها حدّة بانتحار من أحبّت ، ولم يحدّها وجود عصام الحبيب " المعوّص " " التمثيلي " أو " محمود " العاشق ، نفعا .

إنّ هؤلاء ومن ارتبط ، بهم من شخصيات ، صورة لمجتمع عربي بدأت قيم جديدة تفعل فيه فعلها . فإذا الإنسان محاصر مكبوت غريب بين أهله . وقد تمكّن جبرا من تصوير هذه الوضعية بدقّة متناهية جاعلا من شخصه " إسانيين " بالأساس ، أي إنّهم يستجيبون لنوارعهم ويميلون لعواطفهم ، فهم ليسوا خيبرين طيّبين كلّ الخير والطيبة ، ولا أشرارا غاية الشرّ . وإتّما هم : الإنسان بخطبته الأولى . ولذلك يحيون حياتهم : ينمّلون بأحداثها ويتفاعلون معها ، إلا أنّهم ، في الغالب الآثم ، يشعرون بالظّم والحقّد ، ونحرة " إسانية " المرء في المجتمع . ممّا جعلهم فآرين يسعون إلى سعادة مرّة أو مرارة سعيده نمثّل أساسا في الخروج من بويقة الصّراع أو الهروب من الهوة ، إلا أنّ حدّة الصراع وقوّة دوّار الدوّامة تفعل فعلها ، فإذا الهروب ليس إلا عودة ، وإذا المأساة فاعرة فاهها والهوة السّحيقة بمنحنه عانة الافتتاح تنتظر النهاية التي قد تأتي في كلّ لحظة ومن كلّ فجّ . وإن كان السّحوص في " صراح " قلقين فلق العصر ، منبرّمين منه ، فإنّ سّحوص " السّفينه " وقد حوصروا حصارا مبيعا ، فدفع بهم الواقع المرّ والقلق الخافد إلى ضرب من التمرّد ممثّل في هروب عصام واتّصح في معامره ودع الذي امطى السّمبة وحيدا ، وبان في إقدام الدكنور فالح على تمرّده الكبير ، يعنى به تمرّده على الحياة دانها ، فقد بار على الموت بالموت ، وفاوم الواقع بحمصه المرّة . ولا غرو في ذلك فإنّ سّحوص " السّفينه " ممثّلون خوفا نسد مأساها بحرّه وطلافه ، وقد عثرت كلّ السّحصابات عن عوالها الدّاخلية في صرب من الاعتراف والنعريّ . فكأنّ الكاتب بحد في التركيب السّفوني الأسلوب الأمثل في تحديد وضعية الإنسان وهي وضعه صورها الكاتب

وفقى مصير يتأرجح بين غسل حلو المذاق وموت رؤام (1) ، وهي بالنهاية " حربة وطوفان " .

المثقف الثائر :

إنّ شحوص حبرا ، هم في الغالب الأعمّ متميّرون بوعبهم ، فهم من الطليعة المثقفة التي تعيش حاضر الزمن العربيّ . وهو حاضر إشكاليّ . وقد جاءت شحوص رواية " البحث " على غرار شحوص روايتي : " صراخ " و " السفينة " مضمّنين بنزعتهم الثقافية ونظرتهم المبنية على سعة اطلاع وعمق معرفة . والدّارس لهذه الشحوص يلاحظ أنّ الرواة ليسوا إلّا حاملين لوعيهم الحادّ بالواقع ، كما أنّهم مرايا جليّة لوعي الآخرين . فالشّحوص السّاردة مرايا بقية ينجلي عبرها وعي الآخر بوضوح ودقّة . فالشّخص يتفضّح ويفتضح عن وعي وعن غير وعي ، فهو يعترّ عَمّا يكتمه ، وكأنّه يحاطب ذاته ، فإذا هو يصوّر دواخله ويكشف خماياها بأناه وتدقيق . وقد زاد هؤلاء نقاء وجلاء امكاياتهم اللغوية ، فهم ، في الغالب الأعمّ ، موسوعيون يمقهون المعرفة ، عارفين بأصولها ومتعمّقين في فروعها . فهم يحيون حياتهم ويعيشون واقعهم ، ولمّا يطرحون مشاكلهم للدرس يسطون آراءهم دون طلاء ، ويفحرون ما تكتف في دواخلهم من فلسفات ونظريّات دون الوقوع في "شعاراتية" فجّة وإتما يستلهمون زادا لغويا ثريّا ، عميق المعاني دقيقها .

ولنّ كانت رواية "صراخ" هي النحس الأول للحياة أو على الأقلّ التجربة الأولى ، لشخصيّة مثقفة ابتدعها جبرا ليصوّر بها الواقع العربيّ قبيل سنة 1948 . فليّ قدر هذه الشخصيّة في نهاية الرواية ، كان توقفا للاختيار : احنار الطريق والمصير في آن واحد . فليّ الشخصيّة في " السفينة " ، كانت هروبا من الواقع بعد العوص فيه . إلّا أنّه هروب من قلب الرّحي مؤقّت ، إذ سرعان ما عاد الشخصيّة إلى موقع الهوّة في انتظار الولوح الكسر . أمّا في روايه "الحب " فليّ الشخصيّة جاءت في حالة العوص أو هي ملبسة به . معنى أنّنا أمام مصائر دخلت المعسرك

(1) إنّ نصوص جبرا لوضعها الإنسا نساها عابه السنه مثل "الرجل الهارب من الفيل الهائج إلى البئر" -انظر:عبد الله بن المقفع: "كَلْبِلَة وَدَمَة"-ص ص : 65 - 87.

وعمقت فيه بل تأتت الآسى كله منه . ولا غرو أن يعرف جبرا قائلا : " أنا سائقى
لأشخاص معيّنين ، أحمل من هؤلاء الأشخاص أناسا حقيقيين ، أراهم وهم بوضعهم
وثقلهم فى حياتي وفى حياة الناس المحيطين بهم ... أنا من ناحية ، أسعى بأننى
أتكلم عن أناس حقيقيين ، ولكنى أعطيهم صفة مطلقة . وهذه الصفة المطلقة ،
قد تساعد القارئ على الشعور بأن ما يقرؤه هو وثيقة اجتماعية أو تاريخ أو فلسفة ،
ولكنى فى الواقع ، أقيم رموزا فى ذهن القارئ تجعله يشعر بأنه دخل معي فى أعماق
لم تكن بحسابه ، دخل معي فى متاهة ، وفى الدائرة الخلزونية التى تقترب من جوهر
الإنسان ، لأننا فى النهاية نبحث عن جوهر الإنسان ، الإنسان مطلقا ، والإنسان
العربى تحديدا ... " (1) .

إن هدف جبرا من تصوير شخصه هو إجلاء الخفى وإبرار الباطن . فجاءت
شخصياته عناصر مفعمة "بإنسانياتها" ببحثها ، وجهدها المتواصل وجدها الذى لا
ينثنى من أجل فرض هذه الإنسانية . ولعله فى ذلك يتبع دعوة جورج صائد لفلوبير :
"اسمع للريح بالهبوب من خلال أوتارك ... واسمع للشخص الآخر بالحديث من
خلالك أكثر مما تفعل" ولذلك جاءت شخصه عنوانا للشخصية الإنسانية "بتراكم
الرمز فيها مع ما بتركه الزمن من آثار ، آثار الجروح والتدويع والأفراح
والأحزان والمآسى الخ . والصدمات مع الناس ، والصدمات مع النفس
والصراعات المختلفة والأفراح العسفة الشهوات العائمة والشهوات القائمة
الباقية..." (2) . ويؤكد حبرا موضحا : "والبحث هو حصر لهذه النحارب التى
تسلسل فى وقت ما زمينا وأدت بنا إلى هذا الوضع المعين فى حيوات هؤلاء
الأشخاص" (3) .

إن " الحب " بجره روائته برته بشخصها ذات المحى المأساوى .
وفد جاءت هذه الشخص مفعمة سحره عتمة ، فلذا نحن أمام حيوات بحكى
وضعها ونلجح نوافعها المرير . لكن كيف ندم حبرا شخصه ؟ وما هى خصائصها ؟ .

(1) حبرا - "المن والحلم والفعل" - ص 248 .

(2) م.ن. ص 321 .

(3) م.ن. ص 483 .

للإحاطة على ذلك ، لا نرى مندوحة من تحليل هذه الشخصيات ، وكان بالإمكان أن ننطلق في تحليلنا إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين (١) . فبهنم بالشحوص المساهمة فالشحوص المعارضة ، إلا أن هذه الطريقة لن تمكّننا من فهم أصالة الفن الروائي عند جبرا ، فهذا الكاتب كما بيّنا آنفاً وحده في التركيب السنموني ملادة حيث مكّنه ذلك من تقديم شخوصه وهي في ذاتها صوت وصدى ، فالشخصية عند جبرا وحه وقفا في أن . ولذلك فلا بدّ لنا من أن نستشمت أهمّ خصائصها الداخلية لتتوصّل إلى جوهر إسمائيتها . وكما درسنا شحوص رواية " صراح " فلّنا يرى أن دراسة أبطال "البحث" يجب أن ينطلق من هذا الهمّ الكبير الذي نعيشه الشحوص ونعنى به قلقها وتمردّها ، فبحثها المتواصل عن ذاتها وبقاياها . إتّنا ، في " البحث " أمام شحوص باحثة كاشفة متعمّقة . ولا غرو ، فهي عبر هذا النسيج الروائي تعيش مأساتها وقد حمّ فيها القضاء ، فإن كان الانطال في " صراح " حائرين فلقين ، وفي السّمينه متمردّين تائرين مصوّتين ، فإنّ الشحوص في " البحث " هم مدّجّون في مساطق الظلام مدسّون في المتاهة واليخون الأبواب الممنوعة والأجواء المقطوعة . ولذلك فإنّ تحليلنا ينطلق من تقسيم هذه الشحوص إلى قسمين كبيرين :

أولهما : شحوص أفراد : ونفرّعه بدوره ، إلى قسمين :

أ - شحوص رجال .

ب - شحوص نساء .

ولذلك سدرس في البداية شحوصين هما :

1- ابراهيم الحاج نوفل .

2- كاظم اسماعيل .

لنعرج بعد ذلك إلى بقديم :

1- وصال رؤوف .

2- مريم الصقّار .

3- حنان النامر .

(١) نذكر على سبيل المثال : - عبد الله الصالحى : "البنية والدلالة في رواية " البحث" - علي الفزاع - "الفن القصصي عند جبرا" .

4- سوسن عبد الهادي ورياح كمال وحيان عواد .

ثانيهما : شخوص أرواح وهم على التوالي :

1- طارق وسميرة رؤوف .

2- جواد / هاله .

3- عامر / آن .

4- وليد / ريمه .

شخص / أفراد :

1- شخص رجال :

ابراهيم الحاج نوفل :

" يهمنى جدّا حينما أكتب أن أوحده (المثقف) عن طريق أشخاص يستطعون أن يفصحوا عما في أنفسهم . أشخاص ناطقين ، أشخاص يتأثر فعلهم بتفكيرهم ، وتفكيرهم بفعلهم أو لافعلهم أو غياب الفعل في حياتهم . هذا في الأساس من فتى الروائي ، ومن رؤيتي ، ولذلك فإلّ أشخاص عاده ، هم من النوع الذي يستطيع أن يعتبر عن نفسه يستطيع أن يتكلم ، والذي يغترف من كل ما تراكم في ذهنه من معرفة وثقافة وتجربة ليحدّد نقطة ما أو موقفا ما ، فأنا في نظري أن كون المثقف بطلا أو بوعا من البطل ضروري ... " (1) .

لنّ جبرا يحد في المثقف البطل المتاليّ ، لانه يمكنّ القارئ من معرفة خفاياه ونحديده ما يعتمل في دواخله بكلّ يسر ووضوح . فأبطال جبرا مرأيا حلّة تفتضح أعماقهم وتتحدّد ، لا بالنظر في علاقتهم فحسب ، بل لأنهم يبتكلمون ويبتطفون ويبافسون . وهم في كلامهم وفي نظمهم وفي نقاشهم ينسخون على الآخرين . فإذا هم يحملون صورة مجتمعهم في كلّ أطواره وجلّ حالاته . وإن كان وليد مسعود "المسحوت عنه" أو العائب المحاصر ، قد ترك صورة من سيرته الداسّة ، وإن تكلم في آخر سفره له خارج العراق ، وترك شريطا مسجّلا بصوته داته ، فلنّ إبراهيم الحاج نوفل ، قام بنفس الأمر ، بل إنّه بصوره ما ، أعاد لنا سيرته عبر ثلاثة أسطرطة سجلها

(1) جبرا : "النس والحلم والفعل" ، ص 486 .

ـ"وعى تلقائى" . وهو فى ذلك يتعرّى أمام نفسه أولاً ثم أمام سامعه ثانياً ، وأمام قارئه ثالثاً . ويحتّم إبراهيم حدينه بقوله : " تصحّون على خير ، جميعاً نصحّون على خير .

لقد طلع المجر .

المجر؟ إته عوراء البارحة، الشمس، وهذه ثلاث كاسيتات قد امتلأت بصوتي، من له الصبر والجلد فليسمعها، والله لن أخطئ منها كلمة واحدة على الورق" (1).

إنّ إبراهيم المخاح نوفل يعبد نفس العمليّة التي قام بها وليد ، أي إته خاطب داته عبر صوته، وإن أقسم أنّه لن يحبرها كتابة ، فإنّه ركّز على الصّوت . والصّوت أقرب سبيلاً إلى الاعتراف ، بل لعلّه صنو له . والصّوت أيضاً قول ، والقول جرح قد لا يندمل . وإذا أصرّ الإنسان على القول الصريح ، فإنّه يقول ما يقال ويقول أيضاً ما لا يقال . وعندئذ هو يصرح حتى يصدّم أذلى الآخرين ، فيسمعونه ويحسّون الإصغاء إليه باستناه . وهو مبتغى إبراهيم . ولا غرو في ذلك ، فهو من روّاد النهضة الحديثة عاش معترك الخمسينات بما فيه من اهتزاز ورخاوة ، وما فيه من قوّة وصلابة . يقول متحدثاً عن رمن تعرّفه على وليد ، رمن التفليات الكسرى : " هكذا تعرّفت على وليد مسعود في مطلع الخمسينات . وفي البنك العربي بالذات ، الذي كان أبى يتعامل معه . كل المعارف سهلاً وسريعاً لأنّ "وليد" كان يعرف اسمى وأنا أعرف اسمه ممّا تنتشره الصحف . نحن جيل الوثبة ، كنت أقول . ولو أنّ وليد لم يكن قد جاء بعدد في أوائل 1948 ، بل جاء بعد ذلك بسنة ، لم يرنا أنّام الوثبة التي كانت فاتحة الحياة الحقيقية : السياسة (كما كنّا نفهمها أبامئذ) الكتابة ، الفن ، التوفيف ، الرّؤى الطوباويّة الهائلة . كنّا نكتب في الصحافة المحليّة ، سنّرب مفايلاتنا إلى لندن ومصر، أنا وكاظم وجواد ووليد وآخرون . بعد مطاعراب عام 1956 أوقمنا جميعاً ... " (2) .

إنّ إبراهيم المخاح نوفل ، وإن كان من أسره مسوره إلاّ أنّه كان مسكوباً بالأفكار النورثيّة التي هزّت العالم العربى في منتصف هذا القرن خاصة مع مسوره

(1) جبرا- "البحث"- ص 359 .

(2) م.ن. ص 312 .

مصر سنة 1952 وإبان العدوان الثلاثي عليها سنة 1956. فكان التعامل كبيرا بين المأمول والواقع ، فإذا السباب المتعطش إلى التغيير يشارك في الصحوه إلا أنّ الإيقاف كان هو السبّد . إنّ ابراهيم في اعترافاته وهو يصوّر مراحل من حياته متنوّعة ، إلا أنّه يعرض إلى شحوص آخرين ويبرر ملامحهم ويبسط بقديا أفعالهم ، وهو في كلّ ذلك يترك للأخر حرية التعبير ، ولذلك كثرت في حديثه ، المواقف المسرحيّة . فيورد كلام الآخرين دون تحريف بل دون تقويم . وهذا ما نستشقه عند تصويره للأحداث الحسيمة التي عاشها وليد في بغداد إبان منتصف الخمسينات ، وكذلك الجدال الكبير حول كتابه الذي أصدره ببيروت تحت عنوان " الإنسان والحضارة " وموقف كاظم منه (1) .

إنّ "وليد" في نظر " ابراهيم " ، كان يهدف إلى المساهمة في خلق جيل جديد ، جيل يؤمن بالفعل ، فهو " صمّم على أن تكون بغداد منطلقا جديدا له ، ولكلّ فلسطيني بل لكلّ عربيّ ، ولتكن بداية النصف الثاني من القرن أوّل التورة العرسيّة الحقيقية ... وأوّل الثورة ، هو أن تكون لك رؤية جديدة ، في كلّ شيء . من الاقتصاد حتّى السعر - مبيّنة على معرفة حقيقيّة . كلّ شيء ترفضه ، يجب أن تعرف ما هو بالضبط ، لكي ننوصل إلى معرفة البديل . وهدف الرؤية ، في النهاية ، هو كلّ نظرية سياسية واقتصادية وفنيّة ، بعد كلّ صراع ، وبصالح هو أن تحقّق إنسانا أمّنا . إنسانا حراّ ، إنسانا له أن يقنع ، وله أن يعارض ، وله أن يرفض . إنسان كهذا ، هو الذي ، في النهاية ، يحدّد الآمة ، يعيد بناءها تابة لساهم في تقدّم البشريّة " (2) .

إنّ مطمح "حيل الوئسة" ووليد ، وفق هذا المنظور ، هو بعث فكر حرّ جديد ، فكر يعتمد المهمّ الفوهم للأشياء . ولا فكر بلا معرفة . والمعرفة أسّ كلّ عمل حدير بالأربحيّة والنقاء . فالعمل لن يكون محديا إذا لم يكن قائما على فهم الواقع ، فهم لكلّ القصاا المطروحة ، فضايا الممنوع الاقتصادي والسياسي والنقابي والاحتماعيّة . فبدون هذه التّطيرة المتكاملة التي تنطلق من الواقع قصد استسفاف معطياته وفهم مركاته ، يكون العمل فاشلا ، بل إنه بمسي سببا في النكبات

(1) حبرا: البحث" ص 313 .

(2) م.ن. ص 314 .

والاستنكاسة والموت .

ويحدد ابراهيم في صورة وليد الباعسة ، صورة التخصّية المده الفاعلة ، ملامح الإنسان الذي نُخشي منه . فيتصوّر أنّ اختفائه ليس إلاّ عملية تمويهية ، فالرجل ، في نظره ، متبوع تمّ قتل " إن وليد مسعود اختطف رغما عنه ، وعندما قاوم قتلوه " (1)

إنّ هذه النظرة التي عبّر عنها ابراهيم أمام قلّة من الأصدقاء ، هي نظرية يمكن أن تكون محتملة الوقوع . إلاّ أنّ صيغتها تشير بطرف خفيّ إلى كلّ من الدكتور طارق وصديقه كاظم بأصبع الاتهام ، فهما آخر من شاهده في " الرطوبة " أثناء القيام بعملية المغادرة وإجراءات السمر . وقد ناقشه الأصدقاء ، بل إلى مريم اعتبرت " وليد " متواريا مختفيا .

إنّ ابراهيم ، وهو بصوّر نده من حياته ، صوّر مراحل من حياة وليد ، كما صوّر ملامح من سيرة رجه زوجته ، بل إنّه أُرر ما بكتّه لها من حبّ يعترف به شخصيًا . فريمة " كانت امرأة هائلة نحبّها جميعا ، وأنا أوّدها بوجه خاص ، يظهر أنّني أعجب بالنساء اللواتي فيهنّ مسّ من الجنون : العيون الرائعة ، السعر المرسل كالسطلايا ، الضحكة الهوجاء ، مع الإيحاء بالقدرة العملاقة على التمتع بالحبّ ، بالجنس . جاء بها من القدس في خريف عام 1951 ، بعد أن تعرّفت أنا عليه بفترة قصيرة " (2) .

إنّ ابراهيم جميل إلى المرأة التي تتير فيه ضربا من الحلم الآخاد ، وتعني بها المرأة أو الفناة التي نتميّز بغرابة خاصّة ، وهو لذلك ببساق في حبّ سوس عبد الهادي الرسّامه التي مات روحها علاء الدين صبري ، فإذا هي تأخذ منه اللبّ ، فلم يتمالك أن صرح طالبا الرواح بها (3) . ولم ترفض ولم تمنع ، لكنّها لم تفعل أنصا ، واكتفت بإهدائه لوحة بحمل رسم وليد . ونما كما فعل الدكتور حواد عندما دعا أصدقاء وليد لسماع السريط المسجّل ، أقام ابراهيم مأدبة لبساهد هؤلاء اللوحة البديعسه ،

(1) جبرا: "البحت"، ص 350 .

(2) م.ن. ص 316 .

(3) م.ن. ص 332 .

فأست هذه اللوحة مدعاة للحديث عن وليد مسعود (1) . والتقى ابراهيم بهذه المناسبة مريم الصقار ، فوقع المحذور . يقول : "حدثت حدسا قويا مزعما أنّ هذه المرأة إذا لم اسنبه ستزعرع كياني وتشوش عليّ حياتي" (2) .

إنّ ابراهيم وهو يفتضح داخليّا عند تسجيله مكنّ المسنمق أوّلا والقارئ تايّا من كشف ما في نفسه من مبول وأفكار وعواطف ، لكنّه أيضا مكنّ من معرفه خلفيات الصراع مع الآخرين . فوضّح علاقة هشام مريم وهي علاقة انتهت إلى طلاق (3) . كما أنّه كشف علاقات وليد المنعقدة بالنساء ، ووليد يتميز على الآخرين بصمته المطبق أمام هذه العلاقات. فهو من الذين يعملون في صمت . ويحبّون في صمت ، ويتأسّون في صمت (4) . وهو لا يصوّت إلّا إذا ارتبط الأمر بالوطن ، فلنّ هياجه وصراخه يصمّ الأذّن . ولذلك قرّر ابراهيم : "أنت زوغة في دماغي ، وصوتك أحمله في صوتي" (5) ... "روعتك تستمرّ في أدمعة كثيره ، لا دماغي وحده" (6) . ويبقى وليد أمام الجميع بداية لا نهاية لها ، أو نهاية لا بداية لها . وقد عبّر عامر عند الحميد عن رأيه بصراحة وجلاء ومكّنه ابراهيم من الإدلاء بهذا الرأي بكل حرّية وطلاقة فقال : "لنا أن نشرق أو نغرب في حديثنا عنه . ولكن وليد كما أراه الآن ، إنّما كان شاعرا يريد أن ينظم القصيدة الرائعة الواحدة التي - التي لا يمكن أن تنظم... حياته ، آراؤه ، نهايته . أجزاء من تلك القصيدة التي استحالت عليه ، وها أنت يا مريم ، وأنا وأنتم جميعا نحاول ، أن نروي عنه الأبيات القليلة المتناثرة التي نذكرها ، كما كان يفعل رواة الشعراء في الحاهليّة - ولو استطعنا أن نجعلها وننرمجها ونصمّمها في الكمبيوتر..." (7) . إنّ وليد فصيدة لم نكنب أو هي قصيده كتبت بحياة صاحبها ، نأهّا ولم يبهها أو ، على الأقلّ ، لم يبرر بهاسها ، فنصبت فصيدة مفتوحة نجمع سنّا فسيئّا ، ببها سنّا ، مقطعا مقطعا . ومن ثمّ فكلّ سب

(1) جبرا-الحنّ- ص 346 .

(2) م.م. ص 333 .

(3) م.م. ص 317 .

(4) م.م. ص 340 .

(5) م.م. ص 342 .

(6) م.م. ص 343 .

(7) م.م. ص 350 .

هو جزء من حياة ، وكلّ راو هو جانب من حياة ، إلّا أنّ الصّورة التّهايتيّة سمى دوماً منفتحة ، لا سعلق ، وقد أرادها صاحبها على هذه الصّنفه ووفق هذه الشاكلة . وما دوات الأخرس إلّا صورة منه . فهي ذوات لها كياتها الخاصة ، إلّا أنّها في السّهام ونيق معه . فالمسيرة مسره واحده ، إلّا أنّها متعدّدة الأوتار ، والأصوات . فإدا الدات الفرد دات جمع غير متجاسة الإجراء بل هي نصل حدّ التّضاد . وهي في نفس الوقت ، في التّحام عريب شأنها في ذلك شأن الحياه ذاتها . وما ابراهيم إلّا دات منقسمة متعدّدة الرّؤى والأخيله ، إلّا أنّها ، في الأخير ، نصّب في هذا الواقع المريب الذي يعيشه المواطن العربي عامّة والفلسطينيّ خاصّة . وما هذا المواطن إلّا حصيلة ثقافيّة عربيّة غربيّة تتقارب لتتباعد وتنطق لتتفرق .

لنّ شخصيّة ابراهيم ليست إلّا صورة من صور ولبد وليس "وليد" إلّا صورة منه . ولعلّ الأمل أن نقول لنّ "وليد" هو الوحه ، و ابراهيم لبس إلّا القما . فهما وجهان لعملة واحده . ولنّ صوّر ابراهيم "وليد" وسط نندا من حياه ، فليّ ابراهيم بمسى عبد الرّواة الأخرس دات متعدّده الخواب ، فإدا مريم الصّقار وجواد ووليد بمسه بصوّر وبعطون نندا عنه . ويكفى أن نذكر هنا ، ما سرده جواد حسبي ، عن زواح ابراهيم بعد طول برّدد ، من سوس عبد الهادي : " كان ابراهيم الحاج بوقل قد أطلق لحيته ربما ، فطالت جدّا ، حتّى عدا بسببها شبه القورو الهندي ، يوحى بقوّة نسبيّة حارقة ، تتبدّى في عينه الساطعتين وسط وجه احتفى معظمه شعر كت امترج البياض بالسواد فيه ، بقوضى هيلولة . وفجأة خلق لحيته ، وبان وجهه مستديرا ، عاديا ، مسلوبا من كل قوّة . بعدها أطلق ساربه زما [. . .] خلفه ، ثم عاد وأطلقه باسمه [. . .] وهو إدا يحمل هذا الوحه الجديد ، برّوج سوسس عبد الهادي [. . .] " (1)

لنّ ابراهيم ، وقد تبدّى لنا ، فاضحا بمسه ، كاسما عن دواخله ، فإنه أصبح ، بدوره ، موضوع حذب وكسف عند الآخرين . وقد مكّنه الآخرون من تقديم بمسه وإبرار وعنه كما هو ، دون تدخّل أو ريف . ذلك أن الشخصيّة عبد حبرا هي بالأساس نفس منحرّرة ، سعلق نوعها الحادّ ، فتعتر عن داتها بعبرا شقافا حرّا .

(1) جبرا - "الحب" - ص 365 .

كاظم اسماعيل:

هو شخصيّة من المثقّفين ، تربيّة . وردت في رواية " البحت " باعتبارها صونا متميّزاً. فهو محام أديب له نظره إلى الحياة والكون طريفة ، بلغ من العمر عمده الخامس . وقد وفق الكاتب في اختيار هذه الشخصيّة بل لعلّ توفيقه نابع من اختيار الاسم ذاته . فكاظم من فعل كظم - كظما - ومن معاني الكظم الأساسية نستشفّ خصائص هذه الشخصيّة . وتمثّل هذه المعاني في ردّ العيظ وجبسه ، وفي العطش والصدى وفي السكوت والصمت . وشخصيّة كاظم اسماعيل تتلخّص في هذه المعاني. فهو من ناحية يختزن في ذاته حقدا دفيناً ، وهو متعطش ، صلا جنسياً ، إلى ارتواء يطلب فلا يدرك . وهو مع ذلك ، يقبل الواقع دون صراع أو مجابهة . وهو - قبل وبعد - يبحث عن منهج في الحياة .

ويتّضح المعنى الأوّل في قصّته مع وليد التي أوردها الرّأوي الدكتور جواد ، وهي حادثة تشير إلى انتقام وليد منه ، عندما كتب مقالا نقد فيه كتابه "الاسل والحضارة" نقدا لادما (1) . فكاظم وإن كان صديقا لوليد ، إلّا أنّه كسّف بانتقاده المبالغ فيه عن حقه الدّفين ، بل إنّّه يعترف بذلك . يقول وليد : " لا بدّ أنّ في نفسك ينبوعا من الحقد " ويجيب كاظم قائلا : " في سبيل الدفاع ممّا أوّمن به ، حتّى الحقد ، يكون فصيلة " .

إنّ ما يعتمل في أعماق كاظم من عداوة لوليد لم تظهر. وإتّما يصب في باطنه مخفّفة . ووحيد فرصة الإصداع بها عند كتابة المقال . ولا عرو في ذلك . فكاظم يكظم العنط ويواريه داخله إلى حس . وهو ما دفع بالرّأوي إلى الموارنة بسبه ووليد يقول : " كاظم بطيئ الاهتياج ، بطيء الغضب ، بسما يسيطر الهياج والعصب في نفس وليد بحكّه واحده ، كعود الكسرب ، كلّ الواحد منهم مستم للأخر " (2) .

إنّ "كاظم" لا يفعل سهوله وسر . فهو من الدّين لا يظهر من سطون ، وإتّما سرلق بهم القدم من الحس والحس . إلّا أنّه يكون - إن سرلق وعتر وقال - صريحا حدّ المجابهة ، مصرّا حدّ العصبان ، صعبا حدّ الحقد . وفعلّا فإنّ "كاظم" وجد لدّه

(1) حبرا - البحت - ص 45 .

(2) م.ن. ص 51 .

قصوى في نقد وليد ونعنه بسى العنوت . ولعل أشبعها تلك التي كان وليد يفاوضها مقاومة كبيرة . وبخط السارد الفصّة فيقول : " إن كاظم كان قد قرّر أن يقذف بصقته في الهواء ، ولو سقطت على وجهه بعد ذلك . فأمسك القلم ليكتب وهو يقول لنفسه : " يحب أن أصوره على غير ما يتوقع - بورجوازيًا يجعل من الإنسانية قناعًا يخفى به خوف طبقته من الانهيار . شأ في أحضان النعمة ويرى الخضاره من منظور عائم يخشى فيه على الحرّبة حشة أهل الترف . ونسى أنّ ضرورة الحر تفوق الضرورات الأخرى " . وانطلقت في أعماقه قهقهته السامتة الصامتة . " يكفي أن أدعوه بورجوازيًا لتنهار القمّة الصغيرة التي يتمتّع باعتلائها... " (1) .

إنّ "وليد" لم يكن لبتأثر أو يفعل مهما كان التدفّ الموجّه إليه ، أو الانتقاد المصيب لشخصه ذاته . وإنّما أن ينقلب الرّفيق مهاكما بكلام يعرف صاحبه أنّه يتّهم باطلا ولا يقول فيه الحقيقة . عندئذ فيلّ التآثر يكون أكبر والإحساس بالظلم أسدّ . لذلك فيلّ "وليد" رأى ضرورة الانتقام . وهو انتقام من صديق بدّعي في السرّ أنّ "المسطيني خطر" ، بل إنّه يجهر بها أحيانا (2) . وكاب نفسه تتمتّل في بيت الرّعب في قلب كاظم الذي ولى كظم عيظه ، فيلّه ، في الأخير ، استسلم وحمله وليد في ستاره إلى خارج المدينة في ليلة ممطرة وحاطبه موصّحا : " اضبط أعصاك با كاظم ، كما كنت دائما تفعل لا تكن متلي . أنا عندما أغضب ، أعجز عن الكلام . ولكنّي أتحرك بحبّون ، يوم فرأت مفاك . لم أصدّق عسي . أنا لا أخشى نهجم أحد عليّ . أنا الطّاحونة الضّخمة التي سبهني أنت بها . أظن القمح والرّؤاى معا . غير أنّ هجمتك كاب حارحه لأنّها جاءت منك ، منك أنت وأنت أدرى إليّاس مما عانت أنا من فقر . وما حابهت من مساق . ما الذي تعرفه أنت عن الكماخ والصّباح والوفور عاريا بن الدّثاب ؟ الكلمة عندك منفصله عن الفعل ، والإرادة منفصله عن السّفيد . معرفتك بالحياه بدأت نظرتّه ، وبقيت نظرتّه ، ولم ممد فقط إلى الأسر العسدة الرهيبه . لم يعرف يوما مرض الجوع ، ولم تعرف رعدة البرد ، عندما يهاجمك الشّناء . وليس لديك سوى دنداسة واحدة ، دنداسة فطــــــنة مرقعه تكاد

(1) جبرا: "البحث" ص 59 .

(2) م.ن. ص 323 .

لا نغطي خصيتيك (1).

إن واحة "كاظم" بقمة صديقه ببرودة المعهود ، فهو ممن لا يفعلون بسرعة . وهو في ذلك يستحيب لأحدى الخاصيات التي أوردناها في البداية . فهو يجترع العيظ ويحبسه ويحمله ويصبر عليه . وهو في ذلك يدلّ على اردواحية ممكنة في شخصيته . فكاظم يلتذّ من ناحية بعذاب الآخرين ، ويلتذّ بعضهم . ثمّ هو يتحمّل تهجّتهم ، بعد ذلك ، بل إنّه لا يتورّع أن يتناقض . فيبرز ما لا يبطن ويبطل ما لا يظهر . وفعلا فإنّ "كاظم" بعد هذه الحادثة أعاد كتابة مقال جديد ، أُرز فيه وجهها حديثا للكتاب " فيه بعد فكريّ خاصّ ، يتميز بوعيه محبة الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين وبعد الفاجعة الفلسطينية مع مستقبلية جريئة تضع مؤلفه في الصف الأول من ... " (2) .

إنّ هذه الشخصية تتميز كما بيّنا ، بهذا التناقض الصّارح في مواقفه ومعاملاته. وكما أوضحنا فإنّ ذلك مرتبط بما يرمز إليه الاسم : كاظم من معاني . وبخاصّة معناها الأوّل المسمّل في إخفاء ما يضر ، إلا أنّ هذا الإضمار سرعان ما سجلي فنبقلب الباطن طاهرا ، والظاهر باطلا . على أنّ ذلك لن يدوم على وتيرة واحدة ، فلذا هو في احتمام وصراع وبحت متواصل من أجل توارن يسعى إليه كلّ، لكنّه يكتم عنده ، ولا يصله .

إنّ شخصية كاظم تبدو لما ذاب طاقة لكظم الغيظ ، وحبس العضب وبصتر على الصّم والظلم ، وهي فوق ذلك نحمل العطش والصدى المفيت . ولعلّ هذا الحجاب النائي يتمثّل في قدرة هذه الشخصيّة على نحمل العطش الذي لا ارتواء له في محال الجنس . بعلق كاظم نفسه ، على ما دعاه إليه جواد دافعا به الى الرّواح ، فمقول : " خطيبه لي ؟ ألبس حراما ؟ لمد أسقطوني من الحساب أولاد الحرام " (3) . إن هذه الموقلة تلخص بحره كاظم في جانبها الجنسيّ . فهو - إلى نروّح ماحده الصّناع ، بعد أن تحرّجت من دار المعلمين العاليه و " كاتب ماحسده من أُرز سات

(1) جبرا: "البحث"، ص 62 .

(2) م.ن. ص 78 .

(3) م.ن. ص 73 .

دورها لجمالها [...] لم يدم الرّواح أكثر من سنة اسدأت بحصب عاطفيّ وانتهت إلى الحذب والطلاق" (1).

إنّ هذه الشخصية ندكر الدّارس شخصيّة "محمود الراسد" في رواية "السّفينة" ، فكلاهما يتعرّ بيقص في المجال الجنسيّ ، إلّا أنّ "كاظم" لا يتورّع ، فيعترف بأنّه قد أسقط هذا الأمر . فلم يعد يفكرّ فيه . لكنّه يعود إليه ، وفق خاصيّة التّدبّدب التي تسيطر عليه . وما تجربته مع سوسن عند الهادي (2) أو وصال رؤوف إلّا دليل على ذلك. وهي تجربة فاشلة زادت شعوره بالواقع المزري . فإذا هو " حامل بؤس البشرية على كتفيه " (3) . لكنّه يثور على ابراهيم الحاج نوفل لا ، لأنّه ذهب في تحليل الأسباب لاختفاء وليد ، إلى اتّهامه معيّة الدكتور طارق، باحتطاف الرّجل وقتله فقط ، بل لأنّه تزوّج سوسن عند الهادي فيقول متسائلاً : " ما الذي كل سبي وبين وليد حتّى تذهب به الظلّون مدهما كهذا ؟ حتّى اعتداء وليد عليّ في تلك الليلة المطيرة ، أتذكرها يا حواد ؟ قبل سنوات وسنوات - ألم أعمره له ؟ ألم أكتب عنه مقالاً سبقني من أفضل ما كتب عنه تلك الأيام ؟ أم أنّ ابراهيم ترزعزع من أساسه بتعلّمه سوسن ، هذه المسكنة المجدوعة بدوي اللحي ، ونصوّر أنّي أنا نفسه فيها ؟ يا أخي... منى بافست أحدا في امرأة؟ ما هذا النّسب ، ما هذه الحفارة ؟... " (4). إنّ "كاظم" يعبّض ضرباً من الإحباط ، فيقدر ما تعدّدت علاقات وليد بالنساء وبطلّدت وتسابكت ، وبقدر ما عرف ابراهيم بعض النّجاح في هذا المجال وكذلك بميّة النّسخوص، بقي كاظم شخصيّة متفوّقة لا نستطيع أن نقيم علاقات طويلة الأمد مع الجنس الآخر ، وهو عن ما عرفه "محمود راسد" في رواه "السّفينة" . إلّا أنّ صدور كتابه الثاني الموسوم بـ " وف للحدّي " وكذلك سميّه "مدرا عاماً" ، جعله نمنج على العالم ، وبفرّ الرّواح من حبل النّامر (5) .

(1) حبرا- الحب - ص 57 .

(2) م.ن. ص 73 .

(3) م.ن. ص 292 .

(4) م.ن. ص ص : 368-369 .

(5) م.ن. ص 370 .

إنّ هذه الشخصية أرادها الكاتب أن تعتر عما يعمل في دواخلها من أحاسيس وعواطف وما يحتدم فيها من آراء ومواقف ، بكلّ ساطة وسر . ففتحت لها الشخصيات الساردة امكايّة قول ما يقال ، وقول ما لا يقال . فعبرت عن ذاتها وعبر الآخرون عنها . فبرزت الشخصية بمآلها وما عليها ، فكانّ الهدف هو إبرار الإنسان وسط العواصف وهي تتلاعب به ، تطوّح به بعيدا ، فيبهض ليعيد الكرة ، وتعيده الرّياح ذاتها إلى النقطة / البدء . إنّ شخص جبرا ، هم شخص يستعدون عن المطحنه ، إلا أنّ الحياة تطحنهم تدريجيّا فيبتئسون وبفرحون وينعمون وينتكسون . وكاظم المحامي الأديب عبّر عن جوهر الإنسان وهو يمارس الحياة المتقلّبة ، وقد مكنته رؤيته الخاصّة إلى العالم وتميّز شخصيته بهذه الازدواجيّة الممرطة ، من أن يعبر عن عداوة الإنسان لذاته ، وعداوته للغير . وقد تمكّن الكاتب بفضل التركيب السنفوني وتعدّد الأصوات من أن يبرز الوجود غير منمّق ولا مرحرف . ذلك أنّ الحياة ذاتها تمرّ بلا طلاء، وهي كالتأحونة لا تنى عن الدوران ، ومأساة الإنسان ليست إلا حصوعه، في الأخير، إلى المنيئ والمصير مهما كانت اختياراته ورؤاه .

ب : الشخصيات النسائيّة :

• وصال رؤوف :

هي شخصيّة شقّافة ، إلا أنّ حضورها الروائي يظهر فجأة وقد بهرت الجميع . فوصال رؤوف أخت الدكتور طارق الطبيب المختصّ في الأمراض النسبيّة ، من الأب . ذلك أنّ أمّها هي الروحة الثابنة لرؤوف الورير السابق إبان الخمسينات . عمرها لا يحاور السلائين ، حملت حبّ ولید ، ولم تعترف به إلا بعد أن أعلن اختفائه . ولعلّها أحبّته مند أن التفت به ، وهي في العشرين من عمرها . تقول : " مند أن نخرج في العشرين من عمري ونوطقت في البك العربي قبل بأسمه سنة أو اثنين (حيث رأيت ولید لأوّل مرّة ، قبل أن يبدأ معمارانه الماليّه الكبيره في الخليج) جعلت أجد النفاس مع طارق بحدّا فكرت أنّي متّعه به . بنصحي بدراسه المربد من الاقتصاد وأنا أخذته عن اهمامي بالشعر " (1) .

(1) جبرا- "الحب"- ص 288 .

إن هذه الشخصيّة ، وهي بحدّ سيرتها أو اعترافها وبسببها لحواد (1) نتعرّى ، فإذا هي تحابه القارئ بحقيقته دواخلها تماماً كنيّة السحوص الحبرائيّة. فهي مرآة عاكسة تتحدّث عن ذاتها ، ونحدّث عن العالم والكون ونصوّر العلائق الإنسانيّة في تقاربها وتعادبها وفي انصافها وتناعدها . وهي ، في ذلك تسنحيب للمنحى الذي خطّه الكاتب إذ جعل لتخصّصه امكانيّة التعبير عن ذواتهم تعبيراً واضحاً حليّاً . فهم ييكسفون ويكتسفون ما في أعماقهم وزواياهم المظلمة . كما أنّهم بصوِّرون الآخرين ، فإذا الشخصيّة مرآة متعدّدة لوجهات مختلفة ، لدوات معقّدة. وواصل ، كما قلنا آنفاً ، هي شخصيّة شفافة . فهي ، إذ تمتضج ، تفضح الآخرين . وإذا نتعرّى تكشف عن الآخرين أيضاً . ولا غرو أن نبدأ اعترافها بحملة هي عبارة عن لارمه تعيدها كلّما بدأت قسماً جديداً من مراحل حياتها . تقول في الفاتحة: "المعجزات. إنّها تهبط عليك من السّماء كصرّة ملأى بالآلئ، يسقطها في حضنك طير كبير ، جميل ، مجهول ، صحن يوم محنون . المعجزات هي هبات السّماء هذه . فحاه نرى بين يديك روعه الوجود محسّده: روعه الكون. الانشجار والأثمار والعائات والخيال والبحار وسلالات الدنيا كلّها . وفي لحظة عممها دهور سحيقة ، تعرف كلّ شيء . وبسبب كلّ شيء وتتركّر اللدائذ كلّها بعينيك ، بيديك ، بنفسيك " (2) .

المعجزة في هذه المقامه وقد جاءت بصيغة الجمع هي الأمر الخارق للعادة الذي لا يمكن للبشر الإنباى بمثله ، لذلك هي منّة إلى الإنسان يتقبّلها بتعجّب وتعبد . والمعجزات هنا كشف وتحقيق وانحداب وفهم بديع . ويمكن تلخيص المعجزة ، الجمع هذه ، في الحبّ الحارّ الذي انطلق على وصال وأعدى عليها لدائده وروعه . فحالما صدعت وصال مما يحسّ إليّ ولبد ، حتّى كاتب الاسحاه البلاغيّة قويّة صاعمه ، فإذا وصال وولبد شهد معاً لا مبدل له . ومن ثمّ أعدى ولبد على صباه هذا الاسم (3) . فقد ربح بهما النكامل ، فكان الانحداب والتلافي الذي لا انصاف معه . فهو الحبّ وفد وجد أرضاً حصّسه . فولد كان منعطساً ، فقد انكسب ريمه ، وأصابها "العصاب"

(1) حبرا: "السحب" ، ص 377 .

(2) م.ن. ص 253 .

(3) م.ن. ص ص : 28 - 35 - 268 .

كما انتهت تجربته مع مريم ، وانقطعت علاقته مع حسان . ووجد في فتاة السادسة والعشرين ، الشاعرة ، نجمة جديدة فيها المغامرة والحياة والحب بل إنه يعترف قائلاً: "... شهد أنت أنهي حمولي قصوري الذاتي ... فلذا التفبها تمررت فرحاً لذة . ما أنهى فلتاك . ما أنهى فمك ولسانك ، تم أعود إلى الدنيا الرائعة بك ، المريفة بفراعها منك . الوحدة التي كنت في السابق أنشدها أصبحت سحر . أخرج إلى الدنيا كالمعتوه ... وأنت تملين [كذا !] رأسي برؤياك . شهد حاءني حتك عفايا ... " (1).

إن السطل وجد في هذه الفتاة وجدة ، فانقادا معا إلى مودة هي مطلقة العطاء، نافذة الإمتلاك . ولا غرو أن تنفعل وصال الانفصال كله ، وهي الوصال " من فعل وصل وصلًا ، وواصل وصالًا ومواصلة بمعنى لأم الشيء بالشيء وجمعه وداوم وواظب عليه من غير انقطاع" . فالوصال ضد الهجر والابتعاد . ومن ثم ، فهي تقرّ بحتمية الانحذاب والترابط والالتحام . تقول : " تجربتي معه بالنسبة إلى تحاربي الأخرى ، هزت الأرض تحت قدمي . فتحاربي (ورتما كنت في ذلك كعبري من الناس) تصعني عادة على مسعدة من هؤلاء الذين هم في التجربة ذاتها : كنت أعي نفسي كشيء منفصل ، كشيء ينمعل بقوى خارجيه عنه ، ولا يندمج فيها . أما مع وليد فقد حاءني ذلك الكشف الغريب بأنني أندمج ، أصبر ، أتناحل وأعود أنا عبر ما كيته قبل ذلك . أحسست وهو يتكلم ويناقتس ، يحاورني ويعارلني آتني نفذت إلى بواطن إنسان آخر . كأنّ أحدا سمع لي بدحول بنت كسر مظلم عصب الغرق ، وييدي سمعة أخول من الآثات والتحف ... عرفته من الدّاخل ، أدور في مدارانه الذهنيّة ، في مدارانه البصريّة والعاطفيّة . جعل أعرفه وأخته وأغار عليه وساورني وهم ألح عليّ بأنّ "وليد" هو ... أنا جعل أعرفه وأخته كما أعرف وأخت نفسي " (2) .

إنّ شخصيّة وصال بعد سبع سنوات من الانقطاع ، عرف حق الحسد ودوره في الحب ، فكان الموافق التام بينها ووليد . فلذا العلاقة حميمة ، وإذا السهد هو الحسد المحبّ ، وبلك هي المعجزة-الجمع التي اكتسبتها وصال واعلمت فيها ، بل إنها في وليد عالما منها إليها . إلا أنّ "وليد" كان ، إنان الهجر والابتعاد ، سلهى

(1) حبرا "الحب" ص 276 .

(2) م.ن. ص 266 .

مع صديقتها حسان ، ولما سمعت وصال بالأمر ، قرّرت صرّيا من الهجر ، مسقمة به ،
مهتاحة منه . وعندما احتفى وليد قرّرت البقاء بلا رواج بحنا عنه واستطارا له .

إنّ هذه المعجزة هي الحبّ الذي تولّد فحاة ونما واستطالت شجرته وظلاله ، إلّا
أنّ الأحداث المتلاحقة وخاصة استشهاده مروان جعل من وليد ينصهر في لعبة العطاء
الأكبر ، وعمّه ذلك الصّراح الذي بدلّ على عمق المأساة فاستفض ولطم رأسه بالحداد
ليقرّر : " إن كان يحقّ لي أن أحبّك ، وأنا أقارب الحمسين ، وأقاتل الدّنيا من أجلك ،
وأنا أقارب الحمسين ، إلّا يحقّ لي أن أحبّ بلدي ، وأقاتل الدّنيا من أجله حتّى لو
قارت التّسعين ؟ " (1) .

إنّها الموارنة الكبرى بين الحبّ الأصغر والحبّ الأكبر . فيل كان حبّ وصال بعنا
وتحقيقا لتوارن منشود مع العالم ، فيلّ حبّ الوطن والموت فيه ، ومن أحله
والاستشهاد في سبيله ، هو مواربه أخرى أكبر وأنعم . ووليد وحد نفسه بن سار
الحبّ لوصال ونار العشق والماء في الوطن . ولي روى فاير بطل " السّمينة " أرض
فلسطين (2) ، ولي حبّ مروان وليد مراب فربة " أم العين " بدمه (3) ، فيلّ " وليد "
داته ورعم بلوغة الحمسين قرّرت مواصلة نزال العدوّ المرتصّ ، وهو عين ما ستمعله
وصال في نهاية الرّواية حسب سرد الدكتور جواد ، حيث نعلن صراحه " إلى " وليد " حتّى
برزق ، وليد حتّى يبرق " (4) فهو ، في نظرها ، " في الأرض المحتلة باسم آخر " ، بل
إنّها لحقت بدورها بجبهة فدائيّة (5) حنا عن الدّى ذهب ولم بعد ، واكتسافا لحدوى
الفعل .

إنّ هذه النّظرة عرفت ، بفصل معجزة الحبّ ، معنى العطاء والبدل . فيفضل
هذا الحبّ الجامع بين المتناعدين ، الدافع إلى الانسواء الكسر ، فينداحل الاخساد
وتنلاحم الاخسام في وثام عظيم . استنق السعر دقّاقا ، فلا السعر كلمات هي كائنات
حتّى يسعى إليها الانسان ليعبّر فيصنّب ، ويصف لنُدّمس . وكان كلاهما سعرا

(1) حبرا - " السحت " - ص ص 286-287 .

(2) حبرا - " السهبة " - ص ص 64-75 .

(3) حبرا - " الحب " - ص ص 297-303 .

(4) م.ن. ص 373 .

(5) م.ن. ص 378 .

مبادلا . ومن ثمّ أُنسب التحربه بحربه انكار وعب . فكل الاقتباس إيفاء بحجم العاطفة واستحابة لطافة الإحساس .

إن هذه الشخصيّة السائبة الشقافة أعادت لوليد حيويّته وقوّته بعد أن اضرط عقده بانطواء ريمه ، ورعم تعدّد نهاره الأخرى إلا أنّ هذه البطلة هي التي جعلت منه محنّا كسرا اغمس بحثا عن توارنه المفقود . إلا أنّ استشهاد مروان جعله ينطلق في حنّه الأكبر للأرض والوطن ، وانقلدت وصال إلى الأمر نفسه ، فلدا هي ، بدورها ، تسعى إلى الفعل .

إنّ هذه الشخصيّة مثقمة ساعرة أوجدها المؤلف ، لكي تلقي النور على جوانب هامّة من حياة وليد ، كما أنّها عبّرت عمّا يحالّج ذاتها . فلدا هي مرآة لذاتها ، ومرآة للشخص الآخرى . وإن تمكّنت باعتبارها ساردة ، من التعبير على دواخلها بطلاقة ويسر ، فإنّها مكّنت الآخرين من التعرّس عن رؤاهم بكلّ حرّية ووضوح . فلدا هي مرآة عاكسة لعالم متفكّر هو صبو للحياة في تقلّباتها وتغيّرها المسرف . وقد وجد المؤلف في التركيب السنفوسي الطريمه المنلي للتعبير عن "إسايية" هذه الشخصيّة ، وقد ميّزت بما يعتمل في داخلها من حنّ قوي ، مرتكر على الحسد ، منطلق في رحاب النفس . فهل كاب شخصيّة مرمم الصغار على هذه الشاكلة ؟ .

مريم على الصّغار :

هي شخصيّة من شخص روابه "البحث" المتّقفة . اسمها يحيل مباشرة إلى "مرسم العذراء" وما توحى به من حنّ قوى صاحب . وما صفة "العذريّة" إلا إطار بريد من حنّ النّاس لها . فهي - حسب المنظور الدّيني - مرتبطة بـ "الروح القدس" الذي برل لها لكي يعلمها بما سحمله في بطيها . فهي العذراء المرتبطة بالسمو والعلو . ومريم على الصّغار نحمل بين جنبها الحنّ الصّارح القويّ . وهي ، إلى جانب ذلك "امرأة ممسوفة السافن نلعت النظر بباص لونها وسفافتة سرنها ، بعينها الحصراوين ، وشعرها الطويل . وصوبها العرب . عندها برعه أدنّه يتمّ عنها حديثها ، وإن لم يسر أيّ كتاب حتى الآن " . بهذا التقديم يفتتح الدكتور طارق حديبه عن مرمم ومواصل : " كان ذلك كلّه في أواسط السّنيناب . وقد سخّلت ناريج رياربها لعنادني أوّل مرّة في نطاقات المرصى التي أحفظ بها وعدت إلى نطاقها

فصل مدّة لأعش دأكرتي بعض التماسيل . كانت في النابية والثلاثين من العمر يومئذ ، وتشكو من أرق دائم وصداغ ، كثيرا ما ينتهي بها إلى نوع من العتيلان " (1) .
إنّ هذه الشخصيّة ننجلى عبر مطور الآخرين ، والدكتور طارق وهو " يتأمل مرج الحدي " يعرج على هذه الشخصيّة لعلاقاتها المتعدّدة وارتباطاتها الكثيره فيدقّق في تحليل شخصيتها ودراسة نفسياتها . ولا غرو في ذلك ، فقد النحات اليه في فترة ما طلبا للنصيحة ومحاولة منها للبوخ بما في أعماقها . فهي شخصيّة بريّة غريبة طريفة . وقد وجد فيها المؤلف الشخصيّة المثلى للمرأة السّابقة التي ترى في الحبّ عبادة وتنته ، مبدؤها الجسد ، ونهايتها الجسد ومآلها الجسد . فمكّنها من التعبير عبر وعي الآخرين . ففعلت فعلها في الأحداث واقتحمت مجال الغير ، فعثرت وصوّرت ودققت ، بل إنّ الدكتور طارق أورد بعض نصوصها وهي يوميات . وتذكرنا مريم ، في هذا المضمار ، بالدكتور فالح في رواية " السّمينه " الذي أورد له الراوي السّارد بعضا من كتاباته . وهذه الأوراق هي شبيهة بالمذكرات المؤرّحة ، منها ستستمت الدّارس خصائص هذه النفس الهائمة حتّا يحنا عن اللذّة المضمحلة .

ولا عراه أن يرى علاقاتها تنمو مع شحوص معينين ، ونضمحلّ مع آخرين . واتّضح ذلك إثر سردها لسيرتها بكلّ حرّية ، في فصل موسوم بـ " مريم الصّغار نعلق بصخرة تسكن أعماقها " (2) . . ففي هذا الفصل عثرت مريم عمّا يعتمل في دواخلها ، وكشمت نلك " المناطق المظلمة " التي نحشى الدات نفسها الاعتراف بحقيقتها ، فأبانت علاقاتها المتعدّدة : علاقتها بعامر باجي عبد الحميد ، بولبد مسعود ، بطارق رؤوف ، بابراهيم الحاح بوجل . وبالطبع علاقتها بروحها هنام . ويتّضح من كلّ هذه العلاقات ، أنّ هذه الشخصيّة تمثّل الحبّ الجسديّ الماديّ . فهي طاقة للعطاء وطاقة للفعل الحسي ، وكلّما مارسنّ الحسّ ارداد نعطشتها إليه . فكآتها ساعة إلى اربواء بطلب فلا يدرك . فكّلما ارتسفت ارداد العطش وعمّها الصدي . ولم يكن زوجها ليطمئ ما يعتمل في داخلها ، وهنام الذي يكمرها بعسر سنوات ساتّ وسيم درس بحامعه ما يحسنر في أواخر الأربعينات . وعاد إلى بغداد ، وشغل وظيفة

(1) جبر - البحث - ص 146 .

(2) م. م. ص 195 .

رسمته ، وهو من هواة التصوير ، محبّ للسفر والرحلات . ثم أصبح مديراً عاماً بعد عام ، من ثورة 1958 . فلذا - حسب تعبير مريم ذاتها - : "ظاهر الحساب إذن : بصاعد في الطاقة المالية أو نحسّ في الوضع الماديّ ... أما باطل الحساب فقد كل من نوع آخر: بوثر صائب فيما يبينا ، أخذ يتنذّر إلى أن انفجر " (1) فهشام لم يكن الكفاء المعادل لرسم ، أو لعلها لم تكن هي كذلك . فهي ممثّل المرأة الترفقة السّفقه التي لا تجد اللذة إلا في الفعل الجنسيّ . فهي دائمة العطش، دائمة البحث عن الارتواء..وكان انخراطها في رمرة عامر عبد الحميد سببا في شعورها بالعن الكبير. لقد تروّجت رجلا لا يمكن أن تتفاعل معه . لا لآنها لا تحبّه فحسب ، بل لآنه كـالـ "بليدا متكرّرا ، لا تنوع منه إثارة ...". فكلّ لا بدّ من الانفصام ، و " أخيرا أصبحت امرأة حرة ، مرّة أخرى ، نعم مسافرة طالبة " (2) . وارتأت أن تكتب أطروحته في الباربع فأسمت " امرأة منحدّة ! " ومن حرّاء ذلك كان الطلاق (3) . إنّ علاقه مريم بهشام انتهت ، بعد صراع مرير ، إلى الانفصام ، وإنّ أنحنا " سررس " ذلك أنّ مريم نمتّع بئلك الطاقه التي نمون المعهود ، فلذا هي باحنه عن الارتواء وقد وحدث بعضه عند عامر عبد الحميد ، فكان انحدابها إليه . وبعلّ مريم هذا التقارب قائلة : " لعلّ الانحداب يبني وبين أن (روحه عامر) كان أنصا انحداب المطبين المتصادين ، كما أنّ انحداب عامر لي كان لاختلاف في الصّارح عن روجه ، ولا شكّ ، بعد ما حدثي إليه انحدابه عن هشام " (4) .

إنّ التقارب بين عامر ومريم كان ننبجة الكره الشّديد لهشام ، كما أنّ "عامر عبد الحميد" وحدث فيها سبباً حديدا بخالف ما عهده عند روجه آن ، فكانّ مريم طيبه أخرى لها امكابه عبر المعهود . وما العلاقه الحميمة بين مريم وأنّ إلا ننبحه ما بببهما من اختلاف في الرؤى ، عبر أنّ هذا الاختلاف له رابط يحدث إليه كلّ من العنصرين معا . وهذا الرابط هو عامر . فإنّ محته لعامر باعباره الرّوح المنالي ، ومريم هو العسبق الممكن ، فكانّه مسروع قابل للسقيد ، وهو ما سعت إليه فعسلا

(1) حبرا -الحب" -ص ص 206-207 .

(2) م.ن. ص 208 .

(3) م.ن. ص 235 .

(4) م.ن. ص 209 .

وحققته ندرجياً معية صديقتها سوسن عند الهادي ، تقول مريم معترفة : " وقعت بين ذراعي عامر كامرأة حرمت الحب سنين طويلة ، أقبله ويقبلني ، فتنهار بينا السدود ، وأودّ لو بظالمني بكلّ ما أملك ، فأفدّمه له راضية في الحال " (1) ، إنّ تجربة مريم مع عامر ، فتحت أمام هذه الشخصية الباب على مصراعيه ، فأمست موجة في السحب عن الارتواء ، بل إنّ علاقتها مع وليد مسعود ذهبت بعيدا في هذا المجال ذلك أنّ شخصية وليد كانت بمثابة الكفاء أو المعادل لشخصية مريم ، فإن كانت مريم تعبّر عن الصدى والعطش وتمثّل الشوق في أجلى مظاهره ، فإنّ "وليد" كان بدوره صورة لدات متعطشة مفتحة تستجيب للبداء مهما كن مأتاه . وقد رأينا علاقته مع وصال ، وكيف عبّر بها من "الأسنة" إلى الألوهية على حدّ تعبيره . وكذلك فعل مع مريم ، وإن كان "وصال" بمثابة الحبّ الذي يصل حدّ العبادة ، فإنّ مريم كانت طاقة حبلى تتوزّعها الأهواء وتأخذ بلبّتها لمخاطات الوله الكبير . وقد اسأقت مريم إلى وليد أو هو انساق إليها . وكانت التحرة بعد أن سمح لها هشام بالذهاب إلى لبنان لمدة أسبوعين أو ثلاثة لقضاء العطلة (2) . ولما اتصلت بدار "عامر" في "شملان" لم نجده وإثما وفعت على وليد الذي دعاها للحفل ، فإذا هي سيّدة الحفل بلا منازع . وعندها كانت التحرة فريدة حيث مكثت مع وليد فاحتدم الجسد بالجسد والتحمت المنس بالنفس . وإن رقص وليد على أنعام الموسيقى الكورالبه الديبّة ، فإنّ مريم صاحب به وفد عمّها النزق : " ولدت أنت رهيب ، أنت لعين لعين ، حطمتني ! هشمتني ، أريدك ، أسنهيك ، سأقتلك ، وأقطعك قطعاً صغيرة ، وأكل كلّ قطعه فبك " (3) . إنّ مريم ، وقد انساق مع دوافعها الدانيّة ، لم تسطيع أن تنوّقف وبسرّيب . ذلك أنّها مسكوبة تحت كوسي هو صو للعطش ذاته ، فكلمّا كرعت الحبّ أزداد حبوا في الحبّ لذلك كانت بحره الحبّ في دار "شملان" تتأرا قويا هادرا ، فوسط الحبل الأخضر ، أحسّت مريم أنّها مأخوذة بالمكان السحريّ ، فإذا هي سبط عاربة حارجه إلى الحديفه لتحمل تلك الصخرة وبعها فوق السرير كبايه على المورال الدائم السّدي يعمل

(1) حبرا-"البحث"- ص 213 .

(2) م.ن. ص 216 .

(3) م.ن. ص 225 .

في أعماقها . فهي بحيا جنسا نعيش جنسا ، تننّس جنسا ، ورعم الجراح فإنها بدوّقت راحة الفعل اليقيني . بعنرف مريم دون مواربة : " وحدث لدّة في الإحساس بألم الجراح والחדش والرّصوص التي في فخدي وفدّمي . الألم يؤكد لي أنّ كلّ شيء فعلته ، وأفعله ، حقّبيّ ، وليس حلما . وأنّ الحقيقة يستتبعها منطق الواقع ، وأنّ الرّمس ، في هذا الواقع ، هو ما تعدّه الساعة الصغيرة في معصمي . فلاصدق " (1) .

لنّ مريم عايست تجربة الجنس مع وليد . بل إنّها ، وقد وجدت فيه ضالتها ، خيّرت السّفر معه إلى القدس سنة 1966 . رغم ما يحيط بالرحلة من أخطار ، والتقت بالفلسطينيين كما التقت ، في لبنان ، مروان وليد . وقد صوّرت مريم هذه التجربة في بعض النصوص التي أوردها الدكتور طارق (2) . وقد علّق عليها قائلا : " ما هذه إلا فقرات متباعدة ، ولا تبيّن على حقيقة اضطرابها وزعزعتها إلا حين بقرأ المرء صفحة تلو صفحة من هذا الكلام المتوتر المتراكم لسعين أو تمانين صفحة . لم أكن واثقا كليّا أنّ الرجل المقصود هو دائما نفسه ، وليد مسعود ، بل لم أستبعد أنّ مريم كانت في كتابتها تمارج بين رحلين أو ثلاثة يمثلهم دائما وليد . غير أنّ الجوّ كان واحدا ، والدوّامة هي أبدا داتها : شهوة محتدمه لا تنطفئ... " (3) .

لنّ هذه الشخصيّة تمثل المرأة التي لا تكف عن طلب الارتواء ، فهي في هوس دائم وعطش متواصل ، وقد ارداد هذا التعطش فوّة ، بعد طلاقها . نقول معترفة : " جاءني مع وليد تلك الأشهر التي إذا قسناها بتعاقب الأيام والأسابيع بدت قليلة حدّا ولكن إذا قسناها بعمق السّاعات من كلّ يوم بعد يوم ، بدت وكأنيها البهت نصف سني حياتي - أو على الأصحّ ، اصاف سني بعدد عمري إلى حياتي . كلّ ساعة محبه وحلاص ، كلّ يوم حموح حديد سداح بي نحو سلطان أُنعد فأُنعد ، فأُتسع اتّسع الكون ، وبعدو كلّ درّة بحث حسّي في روعة السّموس وهول الرّوايع حتّى ماعدت أفرّق بين البمطة والحلم . بين أحاسيس الخسد وهلوسات الدهن . بين النسوة والعداب " (4) .

(1) جبرا . " البحث " - ص 229 .

(2) م.ن. ص 150-151 .

(3) م.ن. ص ص 152 .

(4) م.ن. ص 235 .

إنّ علاقه مريم المنعطفة بوليد كانت استجابة لرغبة مدمرة . فإذا هذه الشخصية تنقاد إلى قدرها المحتوم . ومن ثمّ فإنّها تعترف : " ما استطعت أن أختّ أحدا بعد وليد " . لذلك فإنّ علافها مع عامر وإبراهيم وبقيّة الشخص هو علاقه تعارف لا يصل حدّ المحبة ، ونواصل لا يبلغ درجة العشق . ولعلّ هذه الوضعية هي التي أدّت بها إلى ذلك الشرخ الكسر في صحتها ، فإذا هي الشقيقة مرض ساعدت ، هو في الحقيقة ، كناية للهزيمة سنة 1967 نقول مريم محدثة عن سهراب عامر : " تحولت لمرنّ ما إلى حفلات راقصة ، فبعد اسحقاق الهزيمة وكآبتها بسنة أو سنيين ، عمّ الطيش ، وعمّت شهوة السيان ، وعمّ المسنى سكرت ، وعلا صخب " الروك " في كلّ مكان " (1) .

إنّ هذه الشخصية النسائية أرادها الرّأوي شخصية شفافية فجاءت مرآة تجلّو الشخص الآخرين وتكشف دواخلهم ، كما أنها جاءت شخصية ساردة ، فعُتِرَ عما يعتمل في دواخلها من منول وعواطف وتعقّس وصدى . وهي بذلك بررت دانا متعدّدة الأجزاء فكانت حقّ صورة للمرأة التي نجل في حوهرها ذات الإنسان . وقد كان لرصيدها المعرفي تأنّسر في إذكاء نغبيها الذي جاء دقيقا صاخبا أبفا . ولعلّ تميّز هذه الشخصية يكمن في تصويرها للجوهر الحقيّ أو تلك المناطق المظلمة التي يصعب الأدلاء بها أو قولها علانية . وقد مكّنت طريفة الكاتب المتمثلة في التركيب السفوني من التوصل إلى العنصر عن العمق الإنساني . وهو في ذلك تصوّر حركة الحياة في تلبّتها وتغيّرها المسرف .

جنان الثامر :

يؤكد جبرا : " أنا أوتّع البطولة ولا أركّزها على شخص واحد فقط . حتى "وليد سعود" يوحى بأنّ الركبر سيكون على "وليد" . ولكن هناك أشخاص كسروا وكلّهم مساوون في الأهميّة تقريبا . والعلاقات عندما بينهم هي المساو (Pattern) . وما نوحده هو المصّة . هو الرّواية . وكلّ واحد له قيمة محبلمه عن الآخر . هناك عدّة مزايا بعضها محدّث ، بعضها مفقّر وبعضها مسرو ، وكلّها بسعملها المنجم في رؤية نفسه : فالحقيقة زلفة ولكنها موجودة فيها جميعا . وهذه المحاولة لرؤية الانعكاسات المتناسبة مستمرة دائما في كلّ ما أكتب . ولذلك فالنطل لا يمكن أن

4 - جبرا - "البحث" - ص : 237 .

يعمّم ، قد بعكس صورته للمجتمع ، ولكنّ المجتمع معقّد جدّاً ، وأوجهه كثيره لا يحصى [...] والكاتب الرّوائي بأحد نواحي قلبه يحاول أن يجعلها ذات معنى بالنسبة للنواحي [كذا] الأخرى التي لن يتاح له أن يرى إلاّ شيئاً قليلاً منها " (1) . إنّ هذا التحديد الحليّ لمحيّ خبراً في الكتابة والتأليف . وهذا الأسلوب المتّبع لتصوير أبطاله واعتماده البطل الجمع لا البطل المفرد أو البطل المثالي الذي حوله تدور الأحداث وبه تقع الأفعال ، يحوّل للدارس أن يستشفّ خصائص أبطال جبراً . فهم شخوص عديدون ، يتقابلون فبتصارعون ، ويتصافحون ليتشاجرون . وكلّما بدأ الصراع، واسبرى أحدهم يسرد إلاّ ترك للآخرين امكانية البرور . وفي بروزه تصوير للآخرين ، فلا الشخص مرآيا تدلّ على زوايا نظر متعدّدة ، وإذا الوعي الواحد يتضاعف بل يتكاثف بفضل الانعكاسات الكثيرة . وما الشخوص النسائية في "البحث" إلاّ تصوير لحنايا نفسية عديده. فوصال عكست رواياها المظلمة ومريم أصاءت حواشيها وأثبتت طاقتها الدفاعة للحبّ . ولجنان النامر طرافتها وحدها . فجنان من حبّ الليل حناناً بمعنى أظلم أو اختلطت فلامته لشدها ، ومنه الستر والجنان أنصا الحديفة الوارفة طلالها ، فلا هي ساترة للأرض . فكأنها الفردوس . وحنان التامر لا تخلو من هذه الخاصّة . فهي تنطبق على اسمها ومعناها في مباحها . إنّ حنان النامر إحدى النساء التي تعلّقت بوليد ، ونعلّق بها . ومن ثمّ فهي تمكّن الدارس من أن يستشفّ خصائص هذا البطل باعتباره حنان مرآة عاكسة لبعض من سريره . وجنان، وإن لم تكن شخصيّة ساردة إلاّ أنّ الشخوص الآخرين يبركون لها كامل الحرّة للعسر والسرار دأبها عارته . والدكتور طارق رؤوف ومريم الصّفار والدكتور حواد حسبي يسمحون لها بالعسر دون تدخل أو تغيير في مضمون كلامها. والدكتور حواد يذكر عليها بعد سماع السريط الذي تركه وليد وسحلّ فيه عصاً من سريره . يقول الدكتور حواد : " وفتحاً أرفع صوت حنان رفيعاً ، ملتبساً بالدمع : " ولكن من هي سهد ؟ " (2) ، إنّ حنان ينسأل هنا عن المرأة أو النساء التي كان لها التأثير الكامل على وليد حتّى أنّه أصبح عليها هذا الاسم . ولا عرو في ذلك

(1) جبراً- "النس والحلم والفعل"- ص 491-492 .

(2) جبراً- "البحث"- ص 35 .

فَمَعَ هذه المراء عرف ولبد بحربه حديدة تجربة أّأاده . وتتّصع س خلال هذه العلافه
أّنه كان في نفس الوقت على علافه مع جبان . فحبال هي الحديقه الرافعه أّلى بأوى
إليها ولبد بعد فترة من ممّ علاقته بوصول أو "شهد" كما اصطلح ولبد على تسميتها .
إن "جبان" هي الصّفّة الأّخرى أّلى يرجع إليها ولبد كلما أحس بالهجر وبصره من
الاحتياق هي علاقته المتوتّره مع وصال بعرف ولبد فائلا : "... أّذهب إلى حبال
وأخونك معها . أخونك عامدا محاولا أّلا أّذكرك ، وأنت تملّئن رأسي برؤياك . شهد
حبك جاءني عفانا . حبال تتصوّر أّنى لها وحدها . وهي لا تعلم أّنها لا تملك منى
سوى لخطات قلقي المحنون بسبك أّنت . كانت نشك في أمرى معك ولكّنها تخشى أن
تعرف الحقيقة فلا تلاحق السّؤال حتّى الاعتراف الأّخير " (1) .

إنّ "ولبد" وجد مع حبال صربا من التوارن عندما ارتجت علاقته مع وصال بل
إّنه - لمّا رافعت جبان والدتها إلى لندن للمداواه - أتّصل بها هناك و "عاسا معا
لفترة قصيرة في بيت ريمى خارج لندن ، في "سرى" وأّنها طريحة المراس في أحد
مستشفيات لندن " (2) . إنّ "جبان" تمّثل بالنسبه إلى ولبد تلك المنطقه أّلى تكون
ممتاه بفظه استراحة لكي ينطلق من حديد ، وحبال يؤدّى هذا الدّور باعساره
بسنجيب إلى ما بحمله في دابها من حبّ لهذه الشخصيّة . فالارتباط بينهما ارتباط
تلاؤم ونفاهم . وهي بهذا المنظور تتفق واسم حبال دانه فهي ليسب إلا حديقه وارفع
بحد فيها ولبد نوعا من التوارن المفقود ولو لحس . وستنتهى هذه الشخصيّة إلى
الارتباط مع كاظم . وهو ما أعلنه كاظم نفسه لجـواد (3) . وما بقي لكاظم إلا إفتاع
أّحه سميره روجه الذكبور طارق بالأمر وهو ما تمّ فعلا (4) . يؤكّد الراوى جـواد :
"بعد رواج كاظم بأنّام قليله فررب إقامه حفله عشاء كبيره في دارها على سرفه ،
دعوت إليها فبمن دعوت عامر عند الحميد وأن وطارق وسميره ، ووصول " (5) .

إنّ هذه الشخصيّة ، بعد رحلة مع ولبد إلى لندن ورحله مع الحبّ - استجاب
لطلب كاظم ، وفضلنه روجا ، على عكس وصال أو شهد أّلى كان رفضها له صارما

(1) حبرا - "الحب" - ص 276 .

(2) م . ن . ص 145 .

(3) م . ن . ص 270 .

(4) م . ن . ص 271 .

(5) م . ن . ص 372 .

فؤيا. ومن تمّ فهي تنقى دوما بخاصيتها المتمثلة في إبعاد الظلال للآخرين ، فبول الارباط معهم . فهي إذن جبال التامر أئى إتبا تبنع وننح فبنعم الآخر سمارها وعطائها . وهي ليست إلا رمرا للمودة الكبيرة والاحتاج على الغير . وهذه الشخصيّة كما يتّنا ، تجلي من خلال وعي الآخرين ، وهو وعي بعدد كالمراة يبرك للآخر فرصة الطهور ، بل والتعبير عمّا يعمل في داخله من أحاسيس وعواطف وأفكار ، دون تدخّل . فخاصيّة سخوص جبرا الأولى تنمّثل في هذا الانفتاح على الآخر بشئ من المرونة والذكاء . فإذا الذات ذات متعدّدة ، والوعي وعي مضاعف . ولذلك قيل " البحث " ليس بحثا عن شخصيّة وليد فصّب ، وإتما هو بحث في مجموع الشخصيات التي تزامنت في الحضور وترافقت في الحياة .

سوسن عبد الهادي * رباح كامل * جنان عواد :

-سوسن عبد الهادي شخصيّة نسائيّة رسّامة . لم تكن شخصيّة ساردة ، وإتما مكّتها الرّأوه من إرار وعيها وتبيل نظرتها إلى الحياة والكون . فمنذ ظهورها أوّل مرّة (1) في هذا العمل الروائي ، وسوسن نكتف خفاياها ووضّح دواخلها ، بكلّ طلاقة ويسر ، بل إنّ الشّخوص السّاردة وخاصّة الدكتور حواد وكذلك ابراهيم الحاح نوفل تركا لها المجال لتمتّضح تدريجيا ، وتبرز تلك المناطق المظلمة في ذاتها . فإذا هي مجاهل تكتشف، وشعاب تضاء، وقد عددناها ضمن الشّخوص الأفراد لأنّ زواجها من المهندس علاء الدين صبرى لم يدم طويلا ، إذ توفّي الروح في عرّ شباه (2). تاركا سوسن شاته نظرة، وهذه الشخصيّة رسّامة لم نتمكّن من عرض فنّها إلا عندما اتّصلت بـ ابراهيم الحاح نوفل الذي ألّحت عليه أحنه نوال على متابعة رسومها وبفدها بقدا نّاءا . وقد كال اللّماء بينهما سينا في سبل ابراهيم بها، بل إتّه اصرخ عليها الزّواج رغم موقف أحنه نوال السّلي. بعرف ابراهيم قائلا : "يوم فكّ حربها ، وليست بلور صفراء ، سرر اسنداري يهديها بعف ، وسطلونا أحمر، برر استدارني رديها بعنف وأرسلت شعرها إلى الكنف بـ سواد كنيف ملمع ، ورّت صحتّها في أذني رسن صفح صيني:

(1) حبرا-البحث- ص 73 .

(2) م.ن. ص 325 .

ذلك اليوم ، أدركت أن ابراهيم الحاج نوفل عبيّ أحق . لا يفقه من الحياه شيئاً...
فصحت : "سلمت ! الزواج ! الزواج" (1) .

لنّ ابراهيم وقد تابع مو الحسن المتّي عند سوس ، وخذ نفسه متفاداً إلى
تحرة معربة فانغمس فيها . ولا عراة في ذلك ، فسوس سائه رسامة رادتها المأساه
رونفا . إلا أنّها - وهي الفنّانة - عادت واعلمت في الحياه لكي تستسيغ الواقع ،
وفد كان لميلها المطري للمهم دور كبير في صقل موهبتها . ومما لا شك فيه أنّها ذات
ملكة وقدرة على الاستيعاب وهو ما دفع وليد إلى القول : " حالما تنطلق فإنّها سنحرق
طموحاً قتيلاً ، لا تعرف حتّى هي ، رتّما ، مبلغ شدّته على نفسها " (2) . لنّ هذا الرأي
لوليد يدلّ دلالة قاطعة على معرفته بسوس ، بل لنّ ما تنوح به نوال لأخيها ابراهيم
يوضّح علاقات سوسن المتعدّدة . فهي على اتصال بعامر ، وكذلك بوليد (3) ، إضافة
إلى علاقتها المتميّزة بـ ابراهيم . إلا أنّ ابراهيم لن يصدّق هذا الرعم بل إنّه يعتبره من
اختلاق هشام روح مريم الأسبق الذي يعرف عنه ابراهيم الكنز . فهو ، في نظره ،
داع للأخلاق طامعاً لا يبورّع عن القيام بالموسقات (4) .

لنّ شخصيّة سوسن تنمّثل أساساً في حبّها بأنوتتها ودورها في رسومها .
وقد كان هذا الأمر موضوع نقاشها مع ابراهيم حيث اعترفت قائلة بصوتها المتمرّ:
"النحرّ - إتي أحشى أن ألعظ الكلمة ، ولكنّي أبقّ مدلولها كلّ لحظة أمسك فيها
بالرّسنة ، وأقف أمام لوحة فارغة ، اللوحة حتّى الموعد . وتحقق الصورة ، هي
دخولي جتّي كلّ مرّة من حديد . أدخلها هاربة ، لأخّنه ملناعة ، منمتّعه بلدة الحبّ .
بحوف كحوف الموت - ابراهيم أنهممني ؟ وما نحقق ، في البهانة ، قد لا يوحى
بذلك ، لأنّني ، رتّما ، فسلّ فيه - المهمّ هو المباحه المدوّحه التي أمني فيها
وأمني ، كآتني سربت عشر رخاخات من الحمر " (5) .

(1) خيرا - البحث - ص 331 .

(2) م.ن. ص 333 .

(3) م.ن. ص 335 .

(4) م.ن. ص 329 .

(5) م.ن. ص 319 .

إنّ المَنّ في نظر سوس ، هو رحلة في المجهول وهو استتِراف لآماكن حالمَة
سعى إليها ولا نصل ، ممسى إليها بلا أمل .. والوقوف أمام اللوحة هو سحت جادّ عن
المأخذ / المطلق.. وكلما كانت المغامرة وبدأت ، احتدّت الأفكار وتداعت الصور. فلذا
اللوحة الفارغة ، اللوحة المضاء دعوة سافرة إلى ولوج عالم آخر ، عالم لما أن
خلفه لكي نتبه فيه من جديد. إنّه "البحث" ، العنصر الذي اختصّ به أبطال حبرا
في رواية "البحث" . فهؤلاء مدعوون دوما إلى الضرب أسواطاً في المتاهات، بحثاً
واستكشافاً . وقد تمكّنت سوسن من التحرية ، بل إنّها أقامت معرضها (1) الذي
كان لها الفاتحة التي لا بدّ منها للانطلاق . كما أنّها أمست - وقد تهرست
وبررت شخصيّتها وقويت حدود الإبداع ونضحت أدواها - فتانة حلقة . ولعلّ
اللوحة التي أهدتها لابراهيم وهي تمثّل صورة شخصيّة لوليد (2) تعدّ قمة
فنها وقد نالت إعجاب ابراهيم ، تما حدا به إلى دعوة الأصدقاء للعشاء
ومشاهدة الصورة (3) .

إنّ سوس ، وإن لم يكن شخصيّة ساردة ، إلا أنّها تمكّنت من إعطاء
سدة من سبرتها الداتّة وأثبت رؤاها من الحياء وموافقها من الكون .
فقد مكّنها الرواة من التعبير بكلّ نلقائيّة وصراحه . ولم يحف كلّ من
ابراهيم وكاطم إعجابهما بها . فكاطم كان معجباً بها عاية الإعجاب ،
بل إنّه أراد البناء بها إلا أنّها رفضته (4) . وانتهت ، في الأخير، إلى
الارتباط بابراهيم الحاج بوفل . وسافرا معا إلى روما ، فلندن ، لفضاء
سهر العسل ؟ (5) .

إنّ سوس عند الهادي ممثّل في روايه " الحب " المرأة ذات الشخصيّة القويّة
الموهوبه فتّا . وهي مملك بمسّته سمحه نتمثّل السعد ، لكنّها أنصا مملك الإحساس

(1) حبرا - "البحث" - ص 330 .

(2) م.ن. ص 345 .

(3) م.ن. ص 346 .

(4) م.ن. ص 292 .

(5) م.ن. ص 365 .

الأتوى السريع التأثير . وقد كل لعلاقتها بإبراهيم دورها الكبير في مرور موهبتها وفتح عالمها الفني . وهو العالم التي أنتج تلك الصورة المحملة الدقيقة لوليد ، وتعدّ هذه الصورة من النواتب الذي دأب أهل "البحث" عليها قصد استعادة ذكرى وليد الذي عاب وما عاد . إلا أن هذه الصورة لا تعدّ فقط استعادة لوليد وإحياء له ، وإنما هي تعطي صورة دقيقة أيضا عن شخصية سوس ذاتها . فسوس شخصيّة نسائيّة ستقافة تصاف إلى عالم جبرا الروائي بتجليها وتعبيرها عن ذاتها من خلال سرد الآخرين . وهي في ذلك نندرج ضمن منزع جبرا العام إلى إيحاء ضرب من التناغم المتكوّن من أصوات عدّة ترتفع معا لتكوّن "كورسا" منشدا يصوّر الحياة في قلبها ، والكون في سيرورته . فمخصوص جبرا ليسوا في الأخير ، إلا صورة لما يحدث في الكون من مآسى كبيرة تفعل فعلها في كافة الشخصيات ، فينفعلون ويشقون ويتصارعون ، وهم ، في ذلك ، يشكّلون معا شبكة متناسقة خطوطها ، منراطة أحرأؤها ، متلاحمة عقدها . وهذا ما يمكن أن يقال أيضا في شخصيات أخرى أسنال رباح كمال وحنان عواد . فالأولى "أرملة لساني بريّ : طروب" وهي "أسنة حيوان بريّ شارد تقارب الاربعين ، ولو أن لها قوام فتاه في العشرين" (1) .

أما حنان ... فقد كانت امرأة رائعة دون الثلاثين حتما لها شعر أسود قصير على بشرة بضاء بصره ، وخدّان ورديان وعسلان ررقاوان ، بوكد على روعنها بالكحل والآي شادو " (2) . فكلناهما صوتان منميران ، وإن وردنا ضمن سرد مريم لسيرتها ، فقد نمكنا من التعبير عما بكتانه لوليد من حنّ وهيام ، بل إلى رباح يعترف بأنّ ولبد هو أوّل رجل قبلها وهي في سنّ العشرين وبالمقدس .

لنّ شخصي رباح وحنان ممثلان بواضلا للسحوص السائنه في روايته "الحنّ" فهما وجهان ، رعم حضورهما البسيط ، بوضان للذارس مدى تنانك علاقات السحوص وتداخلها . فحيرا وهو يكسب بخلق عالما إنسانيّ المرع ، بوطدّ فيه

(1) جبرا "الحنّ" ص 221 .

(2) م.ن. ص 222 .

علاقات ، لتحلّ أخرى وهو ، في ذلك ، يسعى لتصوير الواقع ما فيه من بقلبات الحياة وما فيها من هزّات .

لنّ الشخصيات المنمّعة الواردة في رواية "الحب" والمتّعة بمرديتها ذات معرفه واسعة وتجربة دقيقة، تؤمن بصرب من التحرّر في المعاملات . وقد اتّصح من خلال شخصيتي كاظم و ابراهيم وكذلك من خلال الشخصوس السائية أن المعبرك الكبير هو عالم المدينة الذي يحد فيه المثقف نفسه قلعا متبرّما خائفا ، فيبحث لنفسه عن مخرج . وقد يتمرّد حدّ الثوره ، إلا أنّه في كلّ تلك المراحل هو باحث عن نفسه ، باحث عن طمأنينة يعلم مسبقا أنّه فاعدها . ورعم ذلك ، فإنّه يتّخذ لنفسه منهجا في الفعل فيكبّ على الكتابة أو الفنّ من أجل عطاء يرجو له البقاء. إلا أنّه كثيرا ما يشعر بضخالة هذا العمل، إذ يحسّ أنّ الكتابة لا تحد الأدل الصاغية ، إلا أنّ البطل الفردي عند حبرا يعيد الكرة والكرة . فإذا هو "سيريف" يحمل الصّخره إلى أعلى الجبل ، ليحطّها القدر من عل محدّدا ، فيعيد "سيريف" العمل . ويتّصح من خلال نموّ العلاقات بين هذه الشخصوس ، أننا أمام ملحمة تنسج حيوطها تدريجيا . فتتمو الأحداث وتتوالي ويظهر الشخصوس وهي تنكشف دابيا ، وبفضل وعي "الأخر" المصيح ، تمسّى شخصيّة المثقف مرآه عاكسة للصورة دانها مكرّرة ومضاعفة . فتتعدّد أماكن الرّصد وتنكّاتر وجهات النظر . فإلا الشخصيّة المنقّحة في بحنها المستمرّ كائن متفل الكاهل بهومو الدابية وعموم الآخرين . وبفصل هذا المثقف الباحث تتحدّد ملامح المنعم العربيّ في سّينات هذا القرن وسعينياته . وقد ارتحب مفاهيمه المدمجه ورلرب رؤاه وخبّ محلّها إمكانيات حديدّه للعمل والعطاء .

الأنواج :

بعد روايه "الحب" برّته سنحوصها ، وهي سنحوص أفراد ، كما رأينا سابعا، ممثّل كلّ واحد منها مبرعا معنّا في الحياه ورؤيه حليّه للكون . ولنّ بدب بعض هذه الشخصوس في النعيّر ، فإنّها في ذلك ، تنبع الحياه دابها ، إذ سعبّر وسحبوّل وسندقل . فابراهيم الحاج سوبل بدأ شخصّا فردا ، ثمّ انهى إلى الرّوايح من سوس عند الهادي. وكاظم اسماعيل اطلق شخصّا فردا لسبهى به الأمر إلى الساء بحلن التّامر . وقد كابت السمة الجامعه لكلّ هؤلاء أنّهم سنحوص ممثّل الوعي المسنصري ،

وهو وعي معتبر عن ذاته بواسطة سخوص سارده جعلها الكاتب منصحه على الوعي الآخر . فإذا الوعي الخاص بحتمل وعي الآخر ، بل ننرك له إمكانيته التعبير بحريه مطلقه . وهذه الطريفة هي التي يحدّد مسار الرّواية المبتدّاه الأصوات ، والتي تنسج عبرها الأوبار أنعاما معالنه ، لكلّ نعم خصائصه ورؤاه وسداه . ويتوافق هذه الأنعام وتناسفها بكون النسيج الرّوائي الحامل لصحب الحباه والمصوّر لحرّكية الإنسان نحو كون مأساوي ، سمته العاتّة : تنحوص مرانا نصوّر ذاتها ونبيح اكشاف الآخرين . بل إنّ هذه السخوص ننرك للآخر إمكانيّة بقدها وبمص رؤاها مع إبرار دوايها هي ، وفق تحديد لسبرنها الخاصّة . فإذا السخوص بمنصح ومنصح الآخر ، تنكشف ونكشف الآخر . وبفضل هذه السخوص المرانا المنقمة المنتمّعة براد معرفي دقيق يحول لها مسالك التعبير الواضح الخليّ ، أمكن للرواة ومن ورائهم الكاتب ، إلقاء الضوء على عصر محدّد ، بل على الوضع العربيّ خلال نصف قرن . وإنّ تركّز الرّواية ، في عنوانها على "البحث عن وليد مسعود" ، فإنّ هذه الشخصيّة ليست إلاّ حلقة لسخوص عدّه ، أهمّها شخصته ريمه روحه ، وأصدقاؤه : جواد وعامر والدكتور طارق وروحه سميره . فمن هو الدكتور طارق ومن يكون روحه سميره ؟ .

الدكتور طارق رؤوف / سميرة اسماعيل :

إنّ شخصيّة طارق طريفة عاتّة الطرافه . فهو الذي يقدّم دراسه نفسيّة حول بعض الشخصيات . ولا عرو في ذلك فهو طبيب نفسيّ يسعى دوما إلى إرجاع الأمور إلى أسبابها الأولى . فهو الباحث دوما عن العلل والمبطلات ، ففي بحثه المعنون " الدكتور طارق سائل برح الحدي " (1) يتسلهم علم النجوم ، لتشتت أهم خصائص شخصته كلّ من وليد وحنان ومرم وكذلك روحه سميره .

والدكتور طارق هو ابن الورير السابق رؤوف . وتند سابت والديه سنه 1939 (2) . فمروّخ أنوه . وررى اسه بهته هي وصال ، بصغر طارق سنه عشر عاما . وبعد إهاء دراسه الطيبتة مروّخ الدكتور طارق سفسفه كاظم اسماعيل : سميره

(1) حبرا "البحث" ص ص 137-174 .

(2) م.س. ص 288 .

وكان واسطة الرّواح ابراهيم الحاح نوفل (1) . وقد لبّى طارق معيّة عقيلته ورفقه وصال دعوة الدكتور جواد لحصور العناء وللإسماع إلى التّشريط المسجّل بصوت وليد قبيل احتفائه . وقد علّق بعد الإسماع : " هذا الشريط يكاد يكون فضيحة بالنسبة لوليد [كدا] كنت أفضل لو لم يعزف على هذا الشكل " (2) . ويضيف : "لأنه ، لأنه شخصي جدّا ، حميم جدّا ، ملء برموزه الخاصّة ، كلام كهذا ، يجب أن يسمعه الواحد متّا وهو مختل بصاحبه " (3) . ويستنتج : "... كل "وليد" ، كما يقول يويغ مصابا بعقدة الأم..." (4) .

إنّ تعليق الدكتور طارق على ما استمع إليه هو ، في الحقيقة ، خلاصة رؤيته ومقصد تطيله لنفسيّة وليد . فهو يرى أن " وليد مسعود من مواليد برج الجدي ، فقد ولد في الخامس عشر من كانون الثاني ، أي أنه ولد وبرج الجدي كما يقولون في صعود " (5) . ومولود هذا البرج يتميّز في نظر المحلّين "بالخفة والسهوة" بل "إنّ الذين يولدون وبرج الجدي ، في صعود ، يكون لهم مظهر خدّاع ، يخفي حقيقته شخصيّتهم . وجوههم رصينة ولحاهم طويلة وجسامهم عريضة عنيدة . وما ذلك كله إلا زيف وخداع . لأن من طبيعتهم الحقيقة أن يكونوا ماجنين خلاء ، تفترسهم لواعج الشّبق ، وتلتهمهم نيران الحبّ . وكثيرا ما يقعون ضحيّة شهواتهم الشرّيرة فيضطرون إلى قتل أنفسهم ... " (6) . إنّ هذه المقولة التي يستشهد بها وليد دانه ، لتحديد مآل أصحاب هذا السّرح ، تلخص حياة وليد نفسه . فوليد من برج الجدي ، له بعض هذه الخصائص ، فهو يظهر لبوس الشخصية المثترنة الصّامّة . إلا أنّ هذا اللبوس ليس في الحقيقة إلا فناعا ، فهو لم يعترف ولم يفل ما يجب أن يقال ، وما لا يقال . إنّّه بنفلق على أسرارّه . وقد اتّصح لنا ذلك من خلال علاقانه التّسائيّة التي لم بتحدّث عنها ، بل إنّ بعض التّخوض وجهت له أسئلة حول هذا الأمر ، إلّا أنّها لم

(1) حبرا - "السّحت" ص 86 .

(2) م.ن. ص 34 .

(3) م.ن. ص 35 .

(4) م.ن. ص 36 .

(5) م.ن. ص 137 .

(6) م.ن. ص 138 .

تنحصل من الإجابة الشافية والدكتور طارق ذاته سأل ، فكل جواب وليد دعوة إلى سماع الموسيقى : " متواليات الهاريسيكورد لبورسيل " (1) .

لنّ "وليد" ضنين بأخبار علاقانه ، صامت فيما يتعلق بها . بل إنه لا يثير هذه المواضيع أصلا . فهي ، في نظره ، مواضيع لا خاصة فحسب ، وإنما هي تدرج ضمن دائرة التّوارر التي يجب أن يسلكها الإنسل . فبدون استجابة المرء لما يعتمل في ذاته من حبّ للآخر ، وميل إليه ، فإنّه ينهار ويفقد توازنه الذي بدوره تنتفي الحياة وتنتهي . والمرء ، في ذلك ، يستجيب لدوافع ذاتية ، تتحكم فيه . وهذه الدوافع هي التي يطلق عليها الدكتور طارق اسم "العقدة" . فوليد ، وفق منظور هذا الطبيب ، يحمل في ذاته عقدة الآم : " التي يقول كارل يونغ إنها تبدو في وجهها السلبيّ ، في الدون جوانية [٠٠٠] فهذه العقدة ، إذن ، "يتمثّل وجهها السلبيّ بحبّ امرأة بعد أخرى، ووجهها الإيجابي يتمثّل في شهوة في استطلاع ألقار الكون مشموعة بتلك الرّوح الثّوريّة التي تكافح لكي تعطي العالم وجها حديدا " .

لنّ صاحب هذه العقدة هو باحث عن توازن مع الكون ، وبفضل هذا التوازن المتأّتي ، أساسا ، من علاقانه المتعدّدة ، المترابطة بالجنس الآخر يندفع إلى موارنة أكبر وأعمق ، هي موازنة مع الكون معرفة طبيعة الأحكام التي تُسيّره . ومن ثمّ فإنّ صاحب هذه العقدة ، يتفهّم واقعه المعيش لكي يستخلص منه أهمّ مكوّناته ، والأساليب الممكنة لتغييره نحو تركيب أفضل . وبالتالي فهو يساهم ، بصورة أو بأخرى ، في الدّفع إلى التّغيير والتبدّل ، وربّما إلى الانقلاب ذاته . ولذلك فإنّ من صفات هذه العقدة أنّ صاحبها له " أشكال من الرجولة ، والعزم والطّموح ومحاربة الظلم والرّعب في التّصحيّة بالنفس في سبيل الحقّ لدرجة البطولة " (2) . وبستخلص الدكتور طارق موضّحا أنّ وليد ليس إلا صورة مثلى لصاحب هذه العقدة ، فهو متعدّد العلاقات ، كنبير المعامرات (3) . وقد حصر الطبيب هذه العلاقات في كلّ من مريم وحنان لكنه اختار في علاقه ثالثه لم يتمكن من تحديدّها لولا مريم . فحكم نرددها عليه في العياده ، ومناعة حالتها أمسى الدكتور ذاته طرفا في هذه العلاقات ،

(1) حبرا "البحث" ص 159 .

(2) م.ن. ص 141 .

(3) م.ن. ص 139 .

يعترف قائلا : " كل لمريم مكانة خاصة من نفسي ، لآتني وحدثني أنورط شينا فسنا في تلافيف علاقات لم أحسب أول الأمر آتي مهتا لها . لم أكن أوقع فظا ، وأنا أحاول أن أساعد مريم في مرضها - نوع من الهستيريا ، ما من شك - آتني سأحد نفسي أشد إلى شفتيها ، إلى صوتها ، إلى رعبها ، أنا أيضا " (1) . إن مريم ، وهي تلحأ إلى طارق ، كانت تبحث عن مخرج ليمأ ألم بها من "صداع" و"شقيقة" شديدة دالة على مرض نفسي . ولما كانت بديعة التكوين ، وجد الدكتور نفسه بساق ، فعلا ، في حلم لم ينفطن إليه وهو يأسره . وهو ما دفعه إلى السؤال عن علاقتها بوليد أو علاقة وليد بها (2) .

إن طارق وقد بدأ يعمس في تجربة عاطفيته ، وجد نفسه يخاطب مريم ليلا ، بل أنه حاول زيارتها في الثالثة صباحا . وقد ترك زوجته سميرة نائمة . ولولا أنه استنه في وجود رجل اختاله وليد نفسه ، لكان قد أمضى بقية ليله معها (3) . إن طارق وهو يبحث في علاقات وليد المتعددة ، وجد نفسه يتبع نفس الطريق ، حتى مع جيان النامر التي تربطه بها علاقه تكاد تكون ضربا من الفرابية . بل إنه يتوصل الى النتيجة التالية : "... فلأضحك من نفسي لوفوعي في مرالق عاطفيته ، كتب أنا الطبيب النفسي ، أحاول إبعاد مرضاي منها !" (4) .

إن الدكتور طارق ، كان بعد بلا شك ، لذه في متاعه الحب من هذه العلاقات المعقدة التي كان وليد أحد أطرافها . ولم يتوقف عن ذلك إلا عندما قابلته مريم ، مرة أخرى ، وحدث له علاقات وليد الذي لا يستقر على حال ، فهو ، في حبه ، سمجر انفجارا قوتا . ثم يرمي في عالم آخر ، فهو دائم العبث ، دائم الحب ، دائم العطاء ، إلا أنه ، كلما انعمس ، لا يترك لنفسه محال المواصلة ، فالمباغة أمر لا بعسه . فهو كما قالت رباح : " لنم ، لا بنابع ما يبدأ " (5) . فقد كان وليد على علاقه مريم ، ثم سحان وأخيرا بوصول سميعة الدكتور دانه . وعندما علم الدكتور بالامر صمم مؤكدا:

(1) حبرا - الحب - ص 148 .

(2) م.ن. ص ص 160-162 .

(3) م.ن. ص 165 .

(4) م.ن. ص 171 .

(5) م.ن. ص 222 .

"رفعت المسألة من أصلها . وقررت في تلك اللحظة ألا أسير - مرة أخرى ، أبداً إلى صديقي ، إن كنت أريد من مريم أن يأتيني ، وليذهب وليد إلى الشيطان " (1) . إلا أن الدكتور أبي واستفسر أخيه ، بل إنه تفضل الأمر الواقع .

إن الدكتور طارق وهو يكسف عن الآخرين عرف دواخلهم إلا أنه وجد ذاته ، فلذا هو مرآة عاكسة يترك الآخرين يفضحون عبره ، كما أنه لاحظ أنه ينمضج لا داخلياً فحسب بل خارجياً أيضاً، فهو يشاهد ذاته عبر دوات الآخرين . فكان الدكتور وهو الطبيب النفساني اندمج في لعبة المرايا ، فأسمى ، ضمن المجموعة ، يتعاكس ، ويتبادل الأضواء . فواصل في سردها ، توضّح أن أحاما قرّر السّمر ، رفقة كاظم إلى لبنان ، فاليرنان في نفس اليوم الذي صمّم فيه وليد الرحلة (2) ، بل إن الثلاثة التقوا في "الرطبة" .

إن "طارق" يرى في وليد غريماً له ، فهو يعترف بارتياحه ، يوم علم اختفائه يقول : " يوم سمعت باختفاء وليد ، أحسست كأنّ عنثا كبيرا قد أريج عن صدري . ارتحت أجبراً ، ارتحت ، ولتقل مريم ما شاء . ولتقل الآخرون ما شاؤوا " (3) . إن هذا التحرّر ليس إلا وليد الشعور بالتحرّر من حطى وليد ، فوليد فد عاب ، أو انسحر أو مات ، باركا الدكتور طليفاً بإمكانه ربط العلاقات الجديدة ، وإقامة الروابط العاطفية التي يسعى إليها . إلا أن حادثة لفائه به وكاظم في " الرطبة " جعل إبراهيم بمرص اختطافه وفيله (4) . ولم يجب الدكتور وإتما تكفل بالردّ عليه كاظم اسماعيل (5) .

إن الدكتور طارق كان مسكوناً بوليد ، ولذلك كان فرحه عظيماً باحتماله يعرف فائلاً : " لم يكن الشرط الذي أسمعنا إياه عامر عبد الحميد ، قبل أسابيع ، إلا ليؤكّد لي ، أن عرسي المدمم ، فد اسحب من السّاحة فعلاً ، مهما يكن التّأويل والعليل . وحبل إليّ آتني أصحك في عتي هذه المرّة " (6) .

(1) حبرا - الحب - من ص 172-173 .

(2) م.ن. ص 293-294 .

(3) م.ن. ص 173 .

(4) م.ن. ص 350 .

(5) م.ن. ص 368 .

(6) م.ن. ص 173 .

إلى "طارق" بمتصح تدريجاً ، فهو في تحليله ، لنفسيات الأخرى ، انكشف للفارئ ، وكشف الأخرى أيضاً . وقد بدت لنا علاقته مع ولبد يحبط بها صرب من العموص . فهو وكاظم ، يعرفان صداقتهما له ، لكنهما في التحليل الآخر ، سدوا في نوب العدو ، بل إلى الدكتور يطلق عليه صفة " عرمني الأول " والعزم له هو المحصم والعدو . وقد عثر الدكتور عن الراحة التي سر بها لما عهد ولبد واحتمى . بل إته وقد عاد إليه الوعي علق عما يحالجه بعلبها فيه بأنس داني عميق . بقول : "إني لا أعمر لنفسي هذه التمتاته التي أطلّ أقول إته لا يلبق بي ، ومع ذلك ، لا أستطيع ، إلا التّعور بضرب من الراحة العربية لأن ولبد احتمى ، بسكل أو بأحر . أي إته هرم . أي إته ، أخيراً وقع قنيلاً في المعركة الهلامية التي السجت فيها معه " (1) .

إلى كلمة الدكتور هذه تفسر قولته التي أوردتها حواد في البداية عند تعليقه حول شريط ولبد المسجل . فالشريط في بظر طارق فصحه لصاحبه . ولكنّه أيضاً فصيحة إلى أصدقائه وصميمهم الدكتور نفسه . وفي الحقيقه ، قيل الشريط الذي سقله ولبد هو فصيحة لكافة الشخص ، فهو منطلق الاعترافات ، ومنطلق النقاس ، ومنطلق الحصام .

إلى الدكتور "طارق" و"كاظم" كانا معا حسّان بصرب من العداء لولبد . أما سميره شقيقه كاظم وروحه طارق ، فهي ، على العكس من ذلك ، قد عرفت "ولبد" قبل زواجها ، وبعد عودتها من الولايات المتحدة حب كات بواصل دراسها العليا ، وبالصبط في الفترة التي أصبت فيها برمه ممرض عصبي حوالى منتصف الخمسينات . وقد عرت سميرة عن رأيها في ولبد ، بل إته دافعت عنه عند حوارها مع جواد حسني ، بقول مقده اتهام كاظم لولبد في مقالته الأول حول كتاب " الانسان والحضاره " : " مهما يكن فإته (ولبد) لبس من بقايا الارسطراطيه المبرصه التي سحتلها با كاظم ، أثبت سناطر في ذلك أكبر ممّا يجب . ولبد مصلح ، وهذا أسر لا يحتاج إلى دكاء كسر لرؤسه . وهو يحاول أن يحد الأرض بعدد فيها عرس حدوره . وإلا فإته لن يستطيع أن يحدّر ، أن يكتب ، أن يحقّق شيئاً " (2) . بل إته انصبت

(1) حرا - البحث - ص 173 .

(2) م.ن. ، ص 68 .

أخاها بعدا لادعا جيب علك بحامله عليه فائله : " عنده الاصطهاد ، هذا ما يعانى منه كاظم . فيكون ردّ الفعل لديه ، هكذا : ضربات عشوائية صدّ أصدقائه ومحبيه " (1) .

إنّ سميرة أحت كاظم وروحة الدكتور طارق ندافع عن وليد وتقوم رؤيه أحيها . فنلاحظ معصله . وهي ، في ذلك ، مثل شخصيّة المرأة المسقمة التي سطر إلى الآخرين وفق أعمالهم وما يحققون من طموحات . وسميرة ، وإن لم تكن شخصيّة ساردة إلا أنّها تمكّنت من عرض رؤيتها وإبرار وعيها عبر كلام الآخرين ووعيمهم . وهي ، في ذلك ، تبدو في مرآة الآخرين شخصيّة فدّة ، ذات رأي حصيلف يعتدّ به . وهي تعتر عن رأيها بكلّ حربة وطلافة . كما أنّها تترك للآخرين إمكانيّة الوعي بوجودهم وفكرهم . بل إنّها قد تؤثر أحيانا فيهم . فهي مكّنت أخاها من إعاده النظر في مفهوم مؤلف ولبد الأنف الذكر ، وكانت السبب الرئيسيّ الذي دفع بكاطم إلى كتابة مقال بلن محد فيه الكتاب وصاحبه .

إنّ الدكتور "طارق" وروحه "سميرة" شخصيتان برتئان . فيل ركّز الشخصيّة الأولى على تقديم دراسة نفسيّة لبعض الشخص ، وعبرها بررب شخصيّة الدكتور ذاتها ، فإذا هي مرآة عاكسة لمخفاياها وخفايا الآخرين ، فيل سميرة ، وإن لم تكن شخصيّة ساردة ، إلا أنّ الشخصّ الرواه مكتوها من النعير عن وعيها فبدت ، بفصل ذلك ، شخصيّة مؤثّرة ، وقد أعانها رصيدها التّفافي . ونمنّخ أفاقها من التعبير أحسن تعبير عمّا يحالغ دواخلها ، بل إنّها مكّنت الآخرين أحيانا ، عن طريق تصويرها لهم من إماطه اللتام عن بوارعهم الدّقيقة . وهي بذلك تدرخ ضمن رؤيه الكاتب الذي يعتبر الدكتور طارق وغيره من الشخصّ مرانا سطحي عبرها الوعي المنامي داخل الشخصّ الواحد ، بل داخل المجموعه كلّها . وبهذا الأسلوب ، سنداخ حنوط السبع الروائي السيموني السمة . فيخلط الأصوات ويرفع سعا ، محدده للمسار القام ، وكلّ صوت ليس إلا نغما يدرخ ضمن المجموعه . إنّّه الخراء الملحم مع غيره في حمة صمّاء . وبذلك يكوّن العمل الروائي ، فيحد الفارئ دانه سدمحا فيه يحكم لعنه الصمائر . وذاك هو معنى هذه الشخصّ الإنسانية الأسره .

(1) حبرا - "الحب" - ص 70 .

عامر ناجي عبد الحميد / آن :

هو عامر ناجي عبد الحميد ، من الشخص المؤمنة بالحياه وبالطور والبعير. حده كان مباحصا للعثمانيين في أواخر القرن الماضي ، أما أبوه فَوَظَنِيّ حارب الاحتلال وفاقومه ، بل إنه سجن لمبولة النسيوعيّة (1) .

وقد تلقى عامر دروسه العاليه بلندن وبالضبط في " مدرسة لندن للاقتصاد". وتمكّن بفصل معارف أبيه النسيوعيين الذين كانوا يمدّونه بالكذب الماركسيّة ، أن يمتصّ على عالم راحر . لذلك " بدأ جماهيرياً ، برولوتاريا ككسر من أبناء الطبقة المرفهة الذين فتحوا أعينهم على ما حولهم من فقر ، فدهلوا لما رأوا، وانتهى إلى الإيمان بشئ واحد : النكولوحيا " (2) .

إنّ هذه القولة وردت على لسان مريم الصقّار ، وقد قدّمت سيرة عامر باقنضات شديدة . ولا غرو في ذلك فشخص خبرا ينعكسون في مرآنا بعضهم البعض، ففي هذا التقدّم أثر رب مريم مراحل التطور في هذه الشخصيّة . وقد مكّن الكاتب هذه الشخصيّة /رغم أنّها شخصيّة عبر سارده/ من إبراز مواقفها ورؤاها . فهي، أثناء مرحلة التلقّي كانت سبوعته المنزع. تمّ بحكم وضعيتها خاصّة بعد أن أمسى معاوذا عالميا ، فإنّه أصبح من دعاة الآخذ بأساليب العلم ، فهو في نظره ، سنّه البطور التي لا محيد عنها .

إنّ هذه الشخصيّة مدّ ظهورها (3) كاتب دافعة للأحداث ، فهي صاحبه المصريح لسماع شريط ولبد . وقد اساق معه الذكور حواد في اللعبة . فكان اللماء في مرله . وفي الحديفة المسحة بالذات اسمع إلى التّريط . ولعلّ الشخصيّة الساردة التي مكّنه من الظهور بصورة أحلى هي مريم الصقّار . ولا عرابه في ذلك ، فقد كاتب لها علاقة حميمة معه ، بل إنّها كاتب على موعد معه في مرله بدار سملان في لبنان ، إلا أن "عامر" نعتب فكان أن القبت بولند مسعود . وهناك كاتب السحره التي خلّباها في صفحاتها السابعة .

(1) حبرا-البحر ص 197 .

(2) م.ن. ص 200 .

(3) م.ن. ص 17 .

أما زوجته آن ، فهي شخصته امرأة بسيطه مهتمه عايه الاهتمام بروحها وأصدقائه . و قد عاد [بها] في إحدى سفراته إلى الخارج " .
إن "عامر" لم يكن شخصيته ساردة ، إلا أن الكاتب ، بواسطة التحوص الآخرى ، أعطى صورة كامله عنه بل إن مساره الحياتي واضح رغم قلّه ما قيل عنه . وقد مكّنه السخوص الآخرون من التعبير عن أهمّ الرؤى والمواقف . ولعلّ من أهمّ مواقفه رؤيته في الكتابة في عصر كثر فيه الجدل العقيم والجهل المطبق . فهو رافض للكناية لأنها مدعاه للتجني على صاحبها . لكنّه مؤمن بحدوى العقل : " أنا أعمل فقط ، أعمل باستمرار وأرتب علاقات عمل : أنني عمارات ، أقيم مباني ، حكم ، مباني برلمانات : زائفة أو غير زائفة لا بهمني ... " (1) .

إن شخصيتي عامر وروخته آن تدرج ضمن الشخصيات التي مكّنها السخوص الساردة من التعبير عمّا يعمل في داخلها من تفاعلات وآراء . فهي شخص مرابا ، باحته عن نفسها في سبيل المهم لعالم لا ينكشف بسهولة . وعلى بذلك تساهم بقسطها في دفع الأحداث وبناء النسيج الروائي القائم أساسا على التركيب السنفوي المتعدد الأصواب ، المختلف الببرات .

الدكتور جواد حسن / هالة :

إن الشخص في رواية " البحث " سمها الأساسيّة هي ثقافتها الواسعة ، وبرعتها المعرفيّة العميقة . وجواد حسني الراوي الباحث عن مسيره ولبد مسعود ، شخصيّة منقمة . فهو مدرّس جامعي موسوعي المعارف ، وهو في ذلك يساهم سخوصا آخرى أمثال إبراهيم الحاح نوفل وكاظم اسماعيل ، وخاصّه ولبد مسعود البطل المحاصر في الدهن ، العائث في الواقع . وقد تساءلنا ، عند تحليلنا للرواه في بدايه السحب ، عن العلاقه بين جواد ووليد ، بل إتّنا دهنا إلى مقدم فرضته مفادها أن الدكتور جواد في بحنه عن سرّ إحنفاء ولبد ، إتّما سحب في الحقيقه ، عن محمم بأسره . ولعلّه في بحنه عن هذه الشخصيّة الاسطوريّه إتّما يسعى إلى الكسف عن الآخري ، عن وعي الآخري ، عن واقع الآخري المحتمل ، في الأساس ، خصائص محمم عرّتي متأزم ، هو بين فرض الداب وعدمه . وما ولبد ، في الآخر ، إلا

(1) حبرا "البحث" ص 256 .

شخصيته / برامح ، شخصته / مقترح ، شخصته / مشروع لواقع مردود ، ومسار
مرفب ومستفيل مسود . فمن هو حواد ومن عي هالة ؟.

حواد حسني هو من أصدقاء ولید مسعود الأوصاء ، وكما يدلّ عليه اسمه فهو
سحيّ ، يعطي من وفته الكنز من أجل كنهه سيرة مخملة لصديق احتفى . ولا عربة
في ذلك ، فوليد ، قبيل رحله الأخره طلب منه ، الانهماق سؤوبه (1) فوضع ،
صميّا ، أمامه تركه صعبه (2) . حاول حواد السحيّ أن يجمع كلّ ما يتّصل بوليد
حتى يبقى هذا العمل أو مشروع العمل ، مررا لعري الصداقه والأخوة التي لا تنضم .
وجواد من هذه الناحية يبدو مجرد راو باحت ، يسعى إلى كشف خوافي حياه
وليد الذي عرفه منذ ما يقارب العشرين سنه ، وبني طيله هذه المدة يحافظ على
علاقة وطيدة معه . فقد يتصادم الأصدقاء ، ويتصارعون ، ويتقارب الأوصاء
ويتواددون ، لكن حواد بقي ، دوما ، ذلك الوفي الذي احتاره ولید ، صميّا ، ليكون
مؤرخا لها (3) . والنحت عن ولید مسعود هو في طاهره ناريج لحياة فلسطينيّ نائه
سحب عن حدور صلبة في بغداد ، إلا أنه بقي سعر بذلك التمسّ الدفن إلى أرض
خممه ، أرض حدر ، منها يستمدّ سبع الحياه . ويتّصف حواد في بحبه هذا ، سحائه
الكسر ، فهو لا يني عن السعي والجّد في سبيل تخمين مسعاه (4) . وقد وجد نفسه
مسافرا إلى العملية تدريجيّا ، لبصل في الآخر إلى الانعماش كلّّه في جمع
المعلومات ونوبها ، قصد بدء تأليف كنهه حول ولید مسعود ، بل إنّ روحه ، وهي ،
كما يدلّ عليها اسمها : هالة - وَهَج بدوع بحواد نحو مريد النحت والنسب . فهي
تنظر ، بدورها ، بهالة الكتاب . فكأنّ "وليد" حملّ هذا الصديق مناعه حياه معفدة
مسعته . إنّ هذه الصورة لحواد - الناحب ، هي الرؤيه التي يتوصّل إليها الدارس
بعد قراءته الأولى للرّوايه ، إلا أنّ الناحب المستحقّ المستحقّ بكنهه أمرا آخر ، وهو بلا
سكّ ، ذلك المعني الناطق الذي يرمز إليه الراوي ، ومن ورائه الكاند ، فحياه ولید
وسريه لنسب إلا بعلّه لمناعه وضعته مخممع بأسره ، فسوق السبرد ، وطرفه

(1) حبرا - النحت - ص 16 .

(2) م.ن. ص 9-38 .

(3) م.ن. ص 43 . شابه الدكتور حواد هنا ، الشاعر يوسف صانع بالنسبه إلى المؤلف .

(4) م.ن. ص 361 : "د. حواد حسني بعد بالمريد" .

الحوار ، وسبل تعدّد الأصوات ، هو بالأساس ، سعي من أجل إخلاء واقع أكبر ، وأعمق من أن يكون مرتبطا بحياه فرد . ف"الكاتب هو المخلوق الوحيد الذي يصعد سلم المجمع وبهبطه ، يتردّد دوما ، بين أعلاه وأسفله حيا عن "الإنسان" الإنساني المركب من لحم وعظم ، من حزن وفرح وجوع وسبق . لأنه يعشق هذا الإنسان" (1) . فولد في الآخر ، ليس إلا رمزا لعصر ، ورسمًا لمتاهة الشعب العربي ، لا الفلسطيني فحسب . بل إنه لبس إلا صفحة من صفحات التاريخ المعاصر . ومن ثمّ ، فإنّ حواد راوية لشخص عدّه ممكّونا ، بدورهم ، من التعبير عمّا يحالهم ، بل إنّ الذكور فيج لهم أسراب الرّواية . فتتمنّونوا وأبدعوا ، وعثروا بكلّ حربته وطلافه . وسط الذكور في اسفاحه ، فيبرك المجال لمروان ولبد لكي يروى لحظاته الأجره فيمنرح الواقع بالمتحيّل (2) . وإذا الأحداث فصص تروى وأفعال نصوّر ، وأعمال تحكى وتكتب . إنّ شخصيّة حواد تتميّز بامتاحتها فهي جامعة ، وهي مبدعة التركيب السّمويّ المعدّد الصوب إته فاند الحوفة - إلى سئنا التعسير - وما صوته إلا صوت ممتّز له بداهه المطلق وبهابة الصخب .

أمّا روحته هالة ، فلم نكن إلا معسسته على الميام بهذا الدّور ، فإدا هي إمراة "هاله" سبّع أسوارها محلّله المحمّي ، ومصيّئه المجهول ، وداعبه حواد إلى مررد النحرّي والقصّي . يقول ابراهيم الحاج نوفل موصّحا هذا الدّور الكسر لهاله : "استصحبك هاله ووصعب ساقا على ساق . وقالت : "أريد من حواد أن ينهي من هذا الموضوع (الكاتب) لكي يستطيع التفكير في شيء آخر عبر ولبد رحمه الله" (3) . إنّ هاله شخصيّة مساعده للرّاوي ، فهي بحتّه على مررد البدل والعطاء من أجل كتابه سرره ولبد . وهي بذلك ، كما قلنا أسفا ، برمر إلى الدافع المعنويّ البّال الذي يحد فيه حواد معينا لا معنى ووارعا لا يردّ . وهي بذلك نعدّ صوبا ممتّرا مساهم في العمل الرّوائي ذي التركيب السّمويّ الممتّز .

(1) حبرا "الخربة والطوفال" ص : 156 .

(2) حبرا - "الصح" ص ص 295-304 . لم يفهم التّأفد "علي المراع" في كتابه "النس القصصي عند حبرا" علاقه الواقع بالمتحيّل فاستعد حبرا لممكنه مروان من سرد قصته .

(3) م.م. ص 347 .

وليد مسعود / رحمة ...

لن ولد مسعود هو الشخصية الحاضرة العائبة المعترّة عن الأمّودج
اللسطيني المشود . وقد اتّضح ذلك من خلال مختلف الروايات . فقد نساءل حواد في
حاتمة الرواية عن إشكالية الحب باعتبارها استعوار داخل الاستعوار أو الكشف ضمن
الكشف . يقول محدّد السؤال الكبير بوعي عميق : "بعد أن يقول الأشخاص ما
يقولونه بعد أن يُبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ، وبخمون عن تصميم
أو غير تصميم ما يخفونه . يبقى لنا أن نتساءل : "عَمَّن هم في الحقيقة يتحدّثون ؟
عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم وأذهانهم ، أم عن أنفسهم ، عن أوهامهم
وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم ؟ هل هم المرأة وهو الوجه الذي بطل من أعماقها ، أم
إنه هو المرأة ووجوههم تنصاعد من أعماقها ، كما ، ربّما هم أنفسهم لا
يعرفونها ؟ " (1) .

لنّ هذا السؤال بحسب صورة صريحة من الافتراض الذي عتبرا عنه في بداية
النخيل . ولنّ حاء الإحابة / السؤال متبوية بعض العموص أو على الأصحّ ،
نصبت من التّمويه . فشخص "البحث" لا يبحثون عن ولد في حدّ ذاته ، ولا عن
ممتّراه وإتّما يفتعلون ذلك من أجل تحديد هويّتهم هم ، وتقدم اعترافات يصعب أن
نصيح عنها الإنسان ، إلّا إذا كان الأمر بتعلّق بالمصير الكبير . فكلّ الرواة وجميع
الشخص عتروا عتّا يخامرهم بأرجبة كبيرة . وقد مكنت الشخص بعضها البعض
من التعبير بطلاقه . فحاولت أن تصوّر الواقع كما هو ، فالشخص لا يبحثون ،
وإتّما نتحدّث المرء منهم عن جوانبه الحميّة المظلمة ، تلك الجواب التي لا عتّر عنها ،
إلّا إذا كان الإنسان أمام مرآة نفسه . فكانّ ولد - وهو المسمى الذي لا يحسّ ظهوره
عنه - ليس إلّا صورة عاكسة للأهواء الدفينة . وليس إلّا رسما لما يعنّ إليه النفس .
ولعلّ أصدق منال على ذلك هذه المقرة التي سخاور فيها الذكور حواد وإبراهيم
الحاج بوقل حول ولد وفصّته . فإذا هما بصوّران المجمع العربي في كلّ أبعاده ، يقول
إبراهيم : "أعظم الحروب ستعرق بضع سنوات - الحرب العالميّة الآخره ، مثلا ،
والتي قبلها - ثمّ يعود أصحابها إلى وضع ما ، طبعيّ ، منطقيّ ، إنسانيّ بشكل من

(1) حبرا - "البحث" - ص 363 .

الأتشكال. أمّا بالنسبة لوليد [كذا] ورفاقه ؟ خمسون سنة ، خمسون سنة من الصّراع من اسعار الحقد ، من تلقى الضرب والكراهية ، من المقاومة العبيدة - أيّ أمّه في التاريخ عرفت هذا الردح الطويل الرهيب من العداء والفتال ؟ كيف كان لأيّ فلسطينيّ ، في مثل هذا الجوّ المرير الفاحل الماجع ، أن يفكر ويعمل ويبني ، ويكتب وهو يماوم العتاه والأفرايم والمتجسّرين أيّما توحّه ؟ ومع ذلك ، أنظر ! عاش وليد كما لم يعيش واحد منّا ، كما لم تعيش أنت وأنا : قاوم ، وأنتج ، وولد تراء ، واستولد أفكارا - وترك أنرا سيشغلنا طويلا تحديد أبعاده [...] أتعلم أنّه كان منذ خمس وعشرين سنة يدعو إلى تأليف جماعات سرّية ، كجبهات الفدائيين ، اليوم ، ولا يصغي إليه أحد في تلك الآيام ؟

[...] - لكنّه انتهى ، يا ابراهيم ، انتهى

[...] - [...] نحن الذين استهينا وبقي وليد مستمرا" (1)

ليّ "وليد" من خلال هذا الحوار ، تأخذ شكل السعب المضطهد . ف يسعى إلى استرخاع مقوماته وسبري أفراداه في الفعل من أجل استنراء الوعي وإيجاد السبل الموصلة إلى فرض الدات . وذلك هو مبنغى وليد . فإن عيّر وليد اسمه صعبرا وأبدل حميس إلى وليد (2) ، فإنّه ، في الحقيقة ، كان يسعى إلى تعبير رؤية كامله للحياة والكون ، وهو تعبير عن إرادة وفوّة ذاتة للتحوّل والتبدّل . وعندما درس في الدّبر هما إلى نسك يطلب فلا يدرك (3) . وعندما تعمّق في اللاهوت ، أتصحت أمامه سبل البهنان ، واكتشف حقيقه الواقع . بقول : "لقد أدركت أنّي في حياي الآن ، بدأت "المسبره الطوبله" التي سحدّث عنها [القديس أوغسطين] في مكان ما . المسبره الطوبله في الرّمس وحلال الرّمس ، إذ سقطت روحي عن "الأدبّه" في مهاوى الرّمس . حين سمحت لذلك الفلق العميق فيها بالحكم بي ، فأردت الإفلاخ عن التأمّل المسمرّ الذي جعلني جزءا من أرلته الله ، لنهوني في بحره روحي في عالم الرمس والحمايق الحسّه" (4) .

(1) حبرا- "الحب" ص ص 82 - 84 .

(2) م. ن. ص 100 .

(3) م. ن. ص 111 .

(4) م. ن. ص 192 - 193 .

إنّ تجربة ولید انطلقت من الرّوح لتلتحم ، بعد ذلك ، بالحسد والحسّ ، فكلّ اللذة التي طالما أراد بلوغها روحياً ، لم تكن لنستحيب له ، أو لعلّه رأى ارورا عن الواقع . فلذا الوطن لهمة تنجر منه الأعماق . يعرف ولید وهو في قمّة الإحساس بالواقع المرير والعرة السّحيقة : "كنت وأنا أمشي في طرقات روما القربة أو جالسا على الحجارة عند فونتانا ايسيدرا الذي كل على مسيرة دفاق من غرقتي البالية ، أتمتّى عندما يتحقّق لي الفعل (في وطني ! في وطني ! كنت أقول) ، أن أحد بيه وبين التأمّل وشائع فكر أعرف أن أوغستين نفسه كان سيرى فيها إنقاذاً لي من السّقوط" (1) .

إنّ القلق الوجوديّ الذي أحاط بولید ، وهو ينابيع دراسة اللاهوت وهو المفتوح على ثقافة قرن ملتهب الأواصر ، ينخر منه نسج الوجود . ممّا دفعه إلى مراعاة الاختيارات التي قبع بها في يوم ما ، وأتبع مناهيها . لكنّه لم يجد السّبيل إلا في التمكيز ، بالوطن للانطلاق منه ، وعبره تفتح الطرقات المغلقة . لقد كان ولید يتّبع مساراً هادئاً ، لا يصع السّؤال ولا يناقش اختيارات . فالنواميس هي النواميس وتعاليم الدين المسيحي تنسب على تلك الحلول "الأرلبيّة" القائمة على "تحمين ما قبل" ندفع صاحبها إلى ركوب دائم واستكانة مستمرة للمعهود والمتداول . في حين أنّ ثقافة ولید الذاتيّة كانت تمنح أمامه تجربة الحياة على مصراعها . ومن ثمّ ، فإنّ نموّ الملق الوجوديّ ، لعب فيه نساؤلاً عن العدالة الممودة ، وعن مصير الإنسان في عالم يبخره الموت من الداخل . لذلك نفضّ ولید إلى العضله : الإنسان اس مخنمعه ، ووطنه ، وبدون وطن ممسى الإنسان عدما ، وولید بلا وطن ، كائن دون كيان ، والوطن فلسطين لا تعاني من الاحتلال فحسب ، وإنّما تمرّ بمرحلة تدفع بها إلى البلاسي والاضمحلال دفعة واحدة . إنّها تجربة الحياة أو الموت ، الحياة في الجهاد والموت في الاستكانه ، ولذلك عاد ولید إلى الوطن ، وقرّر الفعل التوريّ وساهم فيه ، بل إنّ بروّج رحمه الله انطوى سالم التي احبارها له بحمه والدنه ، فقول عيسى ناصر متحدّثاً عن تلك الفترة : "لم يكن من الصعب إقناعه ، كانت رحمه قد درست عند الراهبات وكبرت لنصبح فناءً تستهي العن رؤيتها . رآها ولید في

(1) جيرا-البحت- ص 193 .

رياربه الحاطمة تلك بعدد في أسه ، وهي تساعد أمه في شؤونها وخطبها في الحال .
وفي الصيف التالي لم يكن أشد فرحا من وليد إلا انطون سالم ، عندما رقت استه
لوليد وبات رمة في ثوب عرسها ، أسه مملك من ملائكة حجر عند الميلاد، وأخذها
روحها إلى عالمه الجديد ببعداد" (1) . إلى تراس موت الأب مسعود وخطبة وليد ، ثم
زفافه إلى رمة ، بدل على أمرين هاميين : - قرار وليد التحذر في أرضه ، رغم
العرافيل ، فيل مات الأب - وهو ركيزة التأصيل رمريا - فيل الابن سارع في الحب
عن الاستمرار في العطاء . وما الرواح إلا مواجهة للاضمحلال المرتقب .

- إلى رمة تمثل الأرض التي لا يخبو . فهي معطاء وما مروان إلا إحدى نماها
التي روت الأرض بدمها من أجل عودة إليها مرتقة . إلا أن رمة في انهارها
وحنوبها ، في أواسط الخمسينات ، وعودتها إلى مسقط رأسها للمداواة (2) ، دالة على
أن المستقبل المرتقب هو سراب خلب (3) . وهو كناية عن فلسطين وهي تواجه
مصيرها مما دفع بوليد إلى تلك الحيوة غير المعهودة ، فلدا هو ينمتج على الحياة ،
فيقاوم ويصارع ويقارع ، بل إنه أيضا يغتنم العيش ، حبًا جسديًا تبين تلك الحرارة
التي كانت كامنة . فلما انهارت رمة ، وهي كما بدل عليها اسمها : الضي الحاصل
البياض ، كناية عن جمالها المتالي وصفاءها الكبير - ولح ، ولبد المعتك . ولما
استشهد مروان ، تحرر وليد أكثر ، بل إنه خاض الغمار على كل الواحات . فكأنه
استقام من الحياة في الحياة ذابها . وما الاخفاء إلا مسار في نفس الاتجاه . فهو دليل
على سرعة نسق الحياة لديه . فهو لم يعد ذلك المستقر على حال ، ولعله يأنف من
الظهور في سبيل فعل أمثل ، وعمل أكبر وأنفع .

إلى شخصية ولبد ثرية ، فالرجل مثقف ، جرب الروح والجسد ، والفعل
والدين ، والفعل والسك ، لكنه في الأخير ، يورى بصورة من الصور ، فلدا هو
صمنا بعد تحرره المسيح الذي تتسع به ، فيل احبب المسيح حاملا معه خطايا
البشرية ، إذ جاءها مقددا ، فيل بطل "الحث" أعطى الكبير لاستعادته أرضه ووطنه .

(1) حبرا "الحب" ص 110 .

(2) م. ن. ، ص ص 110 - 315 .

(3) فكرة السراب متواترة عند حبرا : من آخر أعماله : قصة نحمل عنوان : "سراب
في باريس" ، انظر مجلة "الحيل" تمور ، يوليو 1990 ، م 11 - ع 7 . وقد صدرت
مؤجرا عن دار الآداب روايه تحت عنوان "يوميات سراب عفان".

ولن نبي المسح المهنى الموارى محط أسئلته ، فلن ولید وعد غاب صبع السؤال
المحیر: هل وحد حقاً ؟ وأین بدابته ، إن كانت له بداية ، وأین نهائیه إن كانت له
نهائیه؟.

لنّ هذا السؤال يجعلنا نعود إلى الفرصیة التي اطلقنا منها ، فولید أو رجمة
أو مروول كلها شحوص تصوّر الأموذخ المرتصب ، الأموذخ الذي يجب أن يفعل فعله في
المجتمع العری ، كي يستطيع أن ينظر في مرآة نفسه ليفقه واقعه المربر . فولید أو
رجمة أو مروول ، وقبل هؤلاء مسعود يمثلون فلسطين الحیة النابضة ، فلسطين
المقهورة المحنونة الشهيدة المكدودة . ولم يكن في المسنطاع تصوير هذا الواقع المترقي إلا
بواسطة الأصوات المتعددة التي تتناغم كلها من أجل إبداع فلسطين المبال ، فلسطين
المداء ، فلسطين الصحیة ، فلسطين المؤثرة في مسار الوطن العری ، فلسطين بؤره
الوعی الصارح للحیاه والنص الدافق بالنشاط . وقد تعددت الأصوات ونسابك
الأهواء وتوافقت الأنعام من أجل سمویة متكاملة تصوّر مأساه الحاضر سعيا لنهضة
مرنقه ، وقد عترب السحوص المتقمة أفرادا ، وأرواجا أصدی بعبیر على الواقع
المربر ، فتكاملت الرؤیه وبراهجت الصور ، وأمسی "الحب عن ولید مسعود" بحثا
عن الدات المفقودة من أجل إخلاء حمایاها في انتظار فرصها المأمول .
فهل سيكون ذلك وبلغ المرام مع شحوص "العرف الأخری" ؟ .

العرف الأخری :

لنّ شحوص حبرا المتقن هم أفراد سعوا إلى بصویر واقعهم تصویرا واعیا .
وقد تمكّنوا عادة ، بفصل تعدد أصواتهم في الرواية الواحد من إعطاء صورة متكاملة
عن المجمع في نفاعلانه وتعبّرانه المسرفة . ولنّ كان أمين سماع في روايه جبرا
الأولى صورته للمنقف العائد إلى أنون المدبنة والوافف في خامه الأحداث أمام
مضرق طرق سیدعی منه الاحبار والفعل ، فلنّ شحوص روايی "السفسه"
و"الحب" هم قلمون باحنون سمنهم بعبیر الواقع حد الانقلاب الكامل . فعصام سلمان
ملا حرح هاربا ، باحثا عن هجرة مطلب ولا تدرک ، فسرعان ما بمرّر العوده بفصل
فدر غاب ، وكذلك ، فلنّ شحوص "الحب" اسبهبوا فحاه إلى احباء صديقهم ولید .
وهذا الأمر لا بعتّر في الحقیقة ، إلا على سبات المجتمع الذي غاب منه الضمیر . فبقى

جسدا بلا روح وشكلا بلا معنى . فسعى المتقّفون إلى إعادة بناء سريرة رجل حاصر عائب هو الشخصيّة الأمّوذح الذي لن يكون إلا بفضل تآزر الكلّ وتلاحمهم . وقد كلل سبيل الرّواية ومن ورائهم الكاتب في كلّ الرّوايات السابقة هو تعدّد الأصوات من أجل خلق بناء سنمونيّ تتعالى فيه الأنغام معبّره عن التّسييح المأساوي العامّ .

أمّا في رواية "العرف الأخرى" فبلّ شحوص المتقّفين ، وإن تاعوا بمس السبيل: تعدّد الأصوات ، إلا أنّ الاختلاف هو في بوعيّة الشحوص ذاتها . فمن في رواية "العرف" أمام شحوص تحمل سمة الواقعيّة القريبة من الحياة اليوميّة ، نعتي أنّ الأحداث فيها ممكنة الوقوع ، بل إنّها أحداث تصل حدّ الابتذال ، إلى جانب شحوص خياليّة مدهشة هي في الحقيقة أقرب إلى عالم الأحلام منها إلى عالم الواقع المعيش . وفي هذا السّياق تمتاز هذه الشحوص بسمة فردانيّتها المطلقة . فهم شحوص - وإن تحاوروا وتناقشوا وتصارعوا وتكاشفوا - وحيدون لا يمكن بحال من الأحوال إيجاد صيغ تقارب بينهم بل إنّ فكرة الأرواح فيهم منعدمة . فكلّ العلاقات هي بداهة علاقات تنتهي دوماً إلى الصراع والصدام، ثمّ إلى انفصام كلي . ولدراسة هذه الشحوص نرتئي تقسيمها إلى قسمين :

1 - شحوص واقعيّة ، ومثّلها : فارس الصّقّار وعليوي عبد النّواب .

2 - شحوص عجيبة نتركّب من :

أ - شحوص نسائيّة هي : سعاد / يسرى / لمياء / هيماء

ب - شحوص رجال : - البطل المسعد الهوّاب

- أبو الأرار ، عليوي - علي النّواب

- محمود حسن / سامي الإمام

- راسم عرّت

- عزّام أبو الهور .

1 - الشحوص الواقعيّة : فارس الصّقّار وعليوي عبد النّواب :

تتميّز هنان الشخصيتان بواقعيّتهما المطلقة ، ففارس الصّقّار كما يتّضح في الصفحات الأخيرة من الرّواية ، لا يظهر بوجهه الخفيّ إلا بعد شعور الرّاوي البطل

بصياغه الكير . يقول : "شعرب بصباغ رهيب لم أشعر بميله طيله تلك الليله .
ووجب قلبي بشدة موحه ، وأنا أدور وأتلقت والوردة في يدي ، والحلوى في اليد
الأخرى ، أطر في كل وجه ولا أرى أي وجه بل لا أرى أي إنسان . حتى أردت
البكاء" (1). إن البطل الراوي ، وقد أمضى ليلة كوابيس عريضة الأحداث اكتشف في
الآخير ، وهو في المطار ، أنه فاعد للسند المعنوي الأساسي ، ألا وهو الاطمئنان الذاتي
الذي بخول للفرد أن يكون . فالاطمئنان عند الفرد شرط لا بد منه لبحتر الحياة
ويتدقق نسغا ، وباعدامه يتعر الإنسان أن العالم هيلولي ضائعة . وقبل ذلك يكون
المرء عرضة لكل التفاعلات التي قد تطرأ على عالم لا يعرف الهدوء لأنه منعدم
الاستقرار . وإن اكتشف فارس الصقار وجود حقيقة ملموسة لديه ، وواقع لا يدحض ،
متمثل في الوردة والحلوى ، فإنه - وإن لامس الواقع الحي - لم يبلغ مرحلة
الطمأنينة القصوى التي تخول للإنسان الإيمان بالحياة . ويفوق هذا الاطمئنان
بتحسس الواقع أولاً ، ثم بعودة الذاكرة تدريجياً ، فإذا البطل يكتشف اسمه الحقيقي
الذي أمضى ليلته بدونه ؛ وذلك ، بفضل الصوت النسائي الذي دعاه إلى مكتب
الاسعلامات رقم 3 . إلا أن هذا الكشف ليس نابعا عن وعي كامل بحدود الواقع ذاته ،
بقدر ما هو نابغ عن حدس شديد استند به . يؤكد الراوي : "عمرني إحساس كالموج
الهادر أن ذلك النداء موجه إليّ أنا" (2) . إن هذا الحدس سيكون السعلة لعودة الوعي
تدريجياً ، وعودة البطل إلى ذاته المفقودة . وعندما يلتقي بعليوي عند النواب ، وهو
التحصية التي تنتظره لجملة إلى فندق المارديان ، حيث سبما حمل على سرف
البطل الكاتب ، بدعم الراوي وعيه بفضل تلك الأسئلة السيطه المعتره . فهو ، وإن
إساق طيلة ليله إلى أحداث كابوسية هي أقرب إلى الأحلام منها إلى الواقع ، فإنه
عند النحاه من جديد بالحياة الواقعية بمي رغم ذلك بصرف النصر الذي أسبجه
وهو منساق في أحداث كابوسية لبلبة مصه . لذلك فإن أسئلة عليوي عند النواب ،
رغم بساطتها ، نابعا فارس الصقار بإحاثات عبر معقده لكتبا أيضا لا بحسم الأمر .
ويكتف الوعي لدى البطل / الراوي عندما يسري يسأل بدوره ، وهنا بداهه الكشف

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" ص ص 158 - 159 .

(2) م.ن. ص 159 .

والانكشاف : كتف ذات البطل العائمة الغائبة وانكشاف الواقع . إلا أن التحام هذا الواقع بالحلم يفي فويًا خاصه عند وضع البطل لسؤال نعشتي: "عليوي! أنت عليوي!" ولما أجيب بالإيجاب: "عليوي عبد التّواب" تسأل البطل عن الدكتور لمياء وهي من الشّخص الخيالّية ، إذ يوصّح البطل الرّآوي : "وباستعراب لم أتوقّعه منه قال : "ومن نكون الدكتور لمياء ؟" (1) .

لنّ الرابطة بين عالم الواقع وعالم الخيال ، عالم الحقيقة وعالم الحلم هو في الأساس شخصيتا عليوي عبد التّواب والرّآوي البطل ذاته . فالرّآوي خلق من نفسه بطلا جديدا هو الفاعل في أحداث عمل إبداعى جديد، ويكشف ذلك في آخر الرواية عندما يصرّح عليوي عبد التّواب منسائلا ومجيبا في آن واحد قائلا : "لا أدرى ما بك ! إلا إذا كنت منذ الآن قد بدأت تصيغ في صفحات كتابك القادم" (2) .

لنّ البطل الكاتب وهو يستحيب لدعوة الحفل التي وجّهت له بمناسبة صدور كتابه "المعلوم والمجهول" - انساق في رواية جديدة لم تكن إلا "العرف الأخرى" . وهي عرف مرّ بها إثر الانتهاء من كتابة "المعلوم والمجهول" ، بل إنّه في طريقه إلى الحمل وجد نفسه يعيش أحداث روايته الجديدة ، فتمادى في اللعبة تاركا سبيل الخلط بين الواقع والحلم بلتحمل حدّ الاتحاد . فإذا الواقع وجه والفما حلم ، وعمرها مرّ بحربة الكتابه في مراوحة بين أحداث واقعته شخصها تنتمي إلى الواقع المعيش ، ومعنى به إمكانيّة الوقوع والمحدث ، وأحداث خياليّة يصفى عليها المؤلّف صفة واقعته ، إلا أنّها بالأساس محرّد أحلام . فالعرف هي أحلام متوارية مترابط مع بعضها البعض ونخلق شخصها الخاصّة تدريجيا .

2 - الشخص الخياليّة :

لنّ الشخص الخيالّية هي التي يعاشها البطل إنان رحلته الليلية والتي مكتشف في الأخير ، وعلى الأصحّ ، سمطّل الفارئ إلى أنّها محرّد أطباق في رحله كابوسيّه تهدف إلى تصوير واقع مرير . يعيش الفرد فيه ، وقد قدّه هوّسه وقدّ أرضه وقدّ حميمه . وهذه الشخص ، كما قلنا أنفا ننقسم إلى قسمين كبيرين :

(1) جبرا- "العرف الأخرى" - ص 160 .

(2) م.ن. ص 162 .

أ - سخوص نسائيته .

ب - سخوص رجال .

أ - السخوص النسائيته الخياليّة : إنّ سمة هذه السخوص وصفتها تتمثل في تحوّلها المسرف وتغيّرها الدائم . فهي سخوص لا تُتابع ما ابتدأت ، ولا تواصل ما شرعت فيه ، وإّما هي تأتي في الغالب الآعم ، عند تأرّم وضع البطل وتحاول إصاعه في الوقوع في الخطيئة . وتبدو في هذه المرحلة سخوصا مُعيّنة تخلق للبطل إمكانات الخروج من المأزق ، بل تجعله أحيانا يمارس معها الجنس في محاولة لإغوائه . إلّا أنّ نهاية هذا العمل الذي شرع فيه ، لا ينتهي إلى تحقيق الرغبات الدفينّة ، وإّما تنقلب السخوص ذاتها ضاحكة من سذاجة البطل وغبائه . فما من شخصيّة من هذه السخوص النسائيّة إلّا أوقعت البطل : فلمياء وعفراء وهيفاء وسعاد كلّها سخوص دفعت البطل إلى الوقوع في شاكها ، وهي كلّها تتمثل ذلك الحجاب المظلم من الإسل الذي يؤدّ فيه المرء أن يلتحم بالكلّ ، دون أن يخرج من وحدته المظلمة . ولعلّ أصدق مثال على ذلك ، تلك اللحظات المسكرة التي عاينها البطل مع سعاد ، إلّا أنّها ، في اللحظة المناسبة حسب قول الرّاوي : "في تلك اللحظة اللذيذة اللعينة أظلمت فحذّتها بقوة على أصابع (البطل) ثمّ أعدتها عنهما بيدها ، وطمرت عن ركبته واقفه أمامه ، وراحت تضحك وتضحك ... أهدد السّهولة أوقعك ؟ " ثمّ واصلت : "كيف نفعل ذلك هه ؟ وبهذه السّرعة ! سعاد ! أصدّقت في الحال أتى سعاد ؟ ألم نتساءل كيف تحسّدت سعاد في هذه اللبلة في هذا المكمل ؟ ألا تحجل من نفسك ؟ كيف لو كانت سعاد فعلا هيا ، في هذه العرفة ، وراء الستّاره مثلا ، ورأت ما فعلت معي ؟ " (1) .

إنّ انكشاف هذه المجدعه حبت أنّ عمراء أو المسماة بهذا الاسم قامت بدور سعاد التي بكنّ لها البطل بعضا من الحبّ والاحترام من أجل الإيماح به . وفعلًا وقع البطل ووقعه ليس إلّا تحقيقا لحلم براوده ولم يجد إمكانيّة تحقيقه ، إلّا في عالم الخبال والحلم . ومن ثمّ فهذه السخوص النسائيّة مخلوقات خائبة استجابة لرغبات دفينه . وقد جاءت كلّها على شاكلة . فهو شخصيّة مزدوجة ، بل إنّ السخوص في حقيمتها ،

(1) جبراء - العرف الأخرى - ص 58 .

تحمل أروار العالم وتعاسانه . تعترف لمياء / يسرى المصطفى قائلة : "أنا ؟ أنا أسمى
سواء الأرض" (1) .

لنّ الشخص النّسائية في رواية "الغرف" جاءت شقافة عالية الشّفافيّة مهمتها
إبباط الحلم وتلك الجوانب المظلمة التي تحقّق الرّغبة عند الإنسلا في حدود الحياء
الدّائم ، إلّا أنّها ، وهي تدفع البطل إلى تحقيق تلك الرّغبات تتعرّى للفصح
والابكتشاف، داعية البطل إلى الإيغال في الحلم والوقوع فيه من حديد . وقد ساعد هذه
النّحو شخص ستفافيتها على التحوّل والتغيّر . ذلك أنّها ليست إلّا بدعا من احتلاق
البطل ذاته . فالرّأوي ، وهو يعيش كوايسه ، يستدرج من ذاته شخصاً حاملة تعينه
على استكناه روعة الحياة ، إلّا أنّه سرعان ما يستعيد الواقع المرير . فينغمس - من
جديد - في كوايسه دون هواة . ولنّ اتّسمت علاقات البطل مع الشّخص النّسائية
بصرب من التّوالد حيناً ، والصّراع أحياناً ، فإنّه مع الشّخص الرّحاليّة سيكون أشدّ
مصارعه وأقوى دفاعاً .

ب - شخص / رجال :

لنّ هذه الشخص الرّجاليّة ننمّي بصفتها المحالّة فهي ليست إلّا عناصر
من عناصر الكوايس التي يعبتها البطل . فكأنّ البطل يخلق من نفسه شخصاً
يمثل أمامه عوائق ما نحاول محاكمه أو إقامة التّجربة فيه . وهذه الشخص ممكن
نصميمها إلى شخص ممّطيّة نموذجيّة تظهر في ساحه الأحداث مرّة واحدة أو مرّتين ،
ثمّ يتلاشى ويسعد مفعولها تماماً . وشخص أخرى متطوّرة بعثها البطل لمصارعتها ،
وننمّي بنلاسيها وعبائها من حين إلى حين ، إلّا أنّها تظهر في مواقف أخرى ، يكون
البطل فيها قد سبها ، أو تناساها . فإذا السّعود بالإحباط الكبير ، سمح في داب
البطل من حديد .

1 - الشخص النّمطيّة العرضيّة : ويمثّل هذه الشخص السّائي محمود

حسن وسامي الإمام الممثلان وكذلك عرّام أبو الهور .

محمود حسن وسامي الإمام : هما ممثلان بررا عند محاكمه البطل ، وقد

اختلط في وعي السّارد ممّبلهما وواقعتهما يقول : "هل هما بطفان بصوبيهما أم

(1) حبرا - "العرف الأخرى" ص 155 .

إتھما ، بهذا الحماس الرائد ، إمتا ممثل ؟ " (1) .

وسبق هذا السؤال بدون إجابته ؛ فالممثلان يقرآن "نصوت درامي واحد" بأنّ محيى النطل هو "للمحاكمة !" . إنّ هذه التفرقة دفعت الراوي إلى الرد بصرامة وبحدة وقوة قائلا : "حاكموا ، اتهموا ، أكذبوا ، دافعوا ، لن أنطق بكلمة واحدة في وضع كهذا" (2) . إلا أنّ الشخصيتين بصمات بعد ذلك بل إتھما بقرآن إتھما لا يعرفان النطل عندما سألهما عيما مما دفع بها إلى الخروج معاصرة .

لن شخصيتي محمود حسن وسامي الإمام ليسا في الحقيقة ، إلا صوره من الجمهور المنقاد إلى مصيره . فهما جاءا للمشاركة في محاكمة صورية . وما كلمتهما إلا تلك التي بحفظ ونفع ترددها . فهي لا ندلّ على موقف صادق ، وإتما هي اتّباع لا إبداع . ولذلك ، عندما سئلا عن معرفتهم للنطل أكراد ذلك . إنّ اختيار الممثل يتسق والمعنى المراد . فجمهور القاعة الحاضر للمحاكمة - كلّ المحاكمة علنة وللجمهور الحاضر فيها قول - جمهور تابع لا متبع ، جمهور يحكم باسمه ، ولكن لا طائل له ولا قول ولا فصل ، وإتما يحول له تردد الشعارات ورفع اللافتات ، ولا يتر عن إيمانه الذاتي .

* عرّام أبو الهور : إنّ هذه الشخصيّة وإن اختلفت مع الشخصيتين السابقتين ، باعتبارها رجل موثق مؤمن بعلم النونسي وحدواه . فهو ، بالتالي ، يتمتر خاصته من خاصّات هذا العصر ، إلا أنّه ينحلي للسارد ويصيح بدرجتها ، فحالما نظما الأنوار ، ممسي "عرّام أبو الهور" رجلا حائفا ، رباب في كلّ شيء . وقد أبرر النطل رؤيته في هذه الشخصيّة منذ البداية حب قال : "لم أفهم كلمة مما نطق ، كنت في وضعي عبر المرسح على الكرسيّ المسقيم الطهر ، أنظر معظم الوقت إلى شمسبه متحرّك ، بدلا من عبيته ، وساءلت نفسي ومن نفسي : هل إنّ أسبابه النطيرة هذه حقيقة ؟ عبر معقول ، إتھا أسنان بلمع كاللآلي - اصطباغة ولا سلّ" (3) .

(1) حبرا "العرف الأخرى" ص 35 .

(2) م . ن . ص 38 .

(3) م . ن . ص 67 .

إنَّ اهتمام النطل بحركة السفين وأَسْباب أُنْي الهور الاصطباعته برمر إلى اصطباعته السخصته ذاتها . فهي شخصته ممثّل دورا . وهذا الدور ليس إلا أن يصطبغ الحداثه والإبهام بالمعل . وتتّضح الموقف حلّتا عند انطماء الأنوار . فإِذا بـ"أُنْي الهور" يعود إلى حقيقته المقصوده ويعترف قائلا : "حياتي ؟ حليم من أولّها إلى آخرها، أُنْدري دكتور ؟ أرخص ما في الحياة هو الموت ، أمّا أنا ، فسعرّر عليّ أس الكلب هذا ... أنا لا أَسْك في أنّ هذه من أفاعيل الخمر عليوى" (1) .

إنّ هذه السخصيته ، وفد أهيب من رغبته البطل إتّان الحمل ، أهابها أنصا عليوى . فهو شخصته مفعول بها أي هي تتمثّل فعل الفاعل ، وإن تطاهرت بالمعرفه والفهم والفدره على الضبط والتمحيص . وإن فكّرت هذه الشخصته في الموت ، فإلّ الفارئ يعلم مموته في آخر فصل . فقد اضمحلّ عزّام بالسكته القلبيه . ولا عرو في ذلك فهو شخصته تتكلّم ولا تفعل ، تقول ولا نعمل . وهو في ذلك بخالف الشخص الحصوص المنطوّره الأخرى يعني راسم عرت وعليوى وكذلك البطل الرّاوى .

2 - الشخص المنطوّره : هي شخص سحدّد ملامحتها بأعمالها وأفعالها ومساهماتها في الأحداث القصصيه بفعاليته كسره . ويسكوّن من : راسم عرب وعليوى صاحب الأرار والبطل الرّاوى .

* راسم عرب : هو شخصته فاعله ، فهو - وإن اسمى إلى عالم الحلم والخيال، إلا أنّه يؤدّي دورا هاما - فهو الصو - المتخاور مع البطل . يلقي به بعرفه وبمقدّم نفسه عدّد المراتب ، لكنّ البطل - مما فيه من عفد - ينحاهله وسباساه . فتغتر اسمه "حاسم" . ورغم ذلك فـ"راسم" يعرف البطل وما في نفسه . بل إنّ ممثّل "السبه" في آخر الروايه . وعندما ينفق الرّاوى وسور ، يهرب راسم . ورغم ذلك ندعوه البطل بـ"حاسم" أيضا ، كما يطلب منه "راسم" السعي كالعاده للحصول على نسخه من كتاب "المعلوم والمجهول" (2) .

إنّ "راسم عرب" هو "السبه" الذي يسبق من داخل الإسناد لئني سحدّد الرواسب الكامنه في اللاوعي . فمبطفه "المجهول" أو "المعلوم" ليس إلا مبطنه

(1) جبرا : العرف الأخرى - ص 72 - 73 .

(2) م، ص 151 .

منعّره . بكرر وفد بصغر ، وما "راسم عرب" إلا الأثر الباقي فيها ، وهو شخصيّة محبّله لتمثّل حاسبا من حواش النطل ، فهو ناعبها وهو مقاومها . وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصيّة عليوى . فالنطل ليس شخصيّة مفردة ولا ذاتا واحدة ، وإنما هو مجموعة دوات أو على الأصحّ ، هو درّات من دوات ممرّقه ، ممثّل ثقافة الرجل ورصيده المستوعّ منها . فعليوي الظاهر الجسمي ، القويّ المنصاعر ، ليس إلا تلك العوائق الخبائيّة التي تنبع من الذات نفسها ، فهي الخوف وهي الفهر وهي الخفد وهي التّمويه : ولعلّ الحرية العلميّة التي قام بها الدكتور على التّواب ، تؤكّد أنّ هذه الشخصيّة منصفحة نتممّص الأدوار لإبهاغ النطل في أحاسله سمّه لما يقوم به السخوص النسائيّة . ولما يكسف البطل اللعبة سور وينهي النحرية به في عنفوانها إلى افتتاح لا وعيه الدفين فيمسي مسندرجا إلى قول الشعر . وهي مرحلة المعرّى الكبير قبل لحظة السّواء الكبري المرسطة بالكساف . لذلك كاتب بوره النطل إيذايا بالكساف المناطق المظلمة . وسنّم عاد النطل إلى عالم الواقع الذي كأنما اعسط النطل بتركه ، نصح مناطقه المظلمة للإيعال فيها بحرّة وطلافة .

لقد طلق النطل واقعه ، منذ أراد ركوب الساحة ، وبالتالي سدّ أن طلب السمر والرحله المخصيه . وعندما بلغ مرحلة الخلق المسمّتل في قول السمر ، استعاد النطل بواريه ووجد نفسه ، مرّة أخرى ، في مكال ، هو إلى المطار أقرب . ولما ركب مع صديقه عليوى عند التّواب ، بدا النطل وكأنّه استعاد وعيه المفقود .

إنّ هذه السخوص الخبائيّة هي مرئكر هذا العمل الروائيّ ، بل إنّها ، في الخفصه ، تعتبر بؤبؤا لأعمال خيرا القصصيّة ، فهذه السخوص في بطرنا ، هي التي يساهم في كسف التّواطل الدفينة ، والهدف منها هو بصور الخباء ، في جانبها الآخر ، الخائب المسكوب عنه ، أو الموصود باب الخدب فيه ، وهو جانب عجانني عرب طريف ، خائب يسعى المرء إلى إحقاقه ، لا على الآخرين ، فحسب ، بل على نفسه أيضا .

إنّ سمه السخوص في روايه "العرف الأخرى" يبلّخص في سعبها إلى بصور المناطق المظلمة . وهي في ذلك سانه سخوص سمه أعمال خيرا الروائيّة ، إلا أنّ ممّر شخصيّات "العرف" يمثّل في إبعالها في دواخل النفس ، وبواطل الداب .

فكاننا معها في عالم العرف ، عالم الصانع والنوره والمناعه . ولعلّ هذا مادعا البائد
سمير اليوسف إلى مغامرة هذه الرواية بنفسه أوروبل التي ألفها سنة 1949
والموسومة بـ "1984" (1) إلا أننا نلاحظ أنّ هذا البائد لم يستسف صنعه الصانع
التي أتت تنويحا ، لمراحل مرّ بها الفلسطينيّ . "فالعرف الأخرى" هي بصوير لواقع
سعت دفع إلى المتاهة دفعا فلم يكن حبرا . وإتّما هي قدرات بلاعب السخوص ،
بوضعهم في مهتّ المأساة والمعاناة . في حين أنّ روايه (1984) (2) هي تحيّل عالم
بعيد صياغه الحصار الإنسانيّة منذ عهودها البدائيّة . فهي قراءة في عالم بسوده
الاحرام والحرب العامّة .

لنّ سخوص روايه "العرف الأخرى" ، في نظرنا ، أصوات ساهم في عمل
سيميوتيّ ، مأساوي السمة . فلن كانت روايه "صراخ" ندابه انصاح للإيقاع السيميوتيّ
فيل أنطال "السّقييه" اندمخوا في لعبة المدّ والجدر ، لكي يواصل سخوص "الحب"
إبعالهم في اللّحج . أمّا أنطال "العرف الأخرى" فباتهم صورته من التّفنن وقد انقسمت
ذرّاب . وهو دليل مادّي على فقدان الحدود والاصاله . إلا أنّ البهانه أثّرت أنّ هذه
الذّاب / الدرّاب هي صليّة ، فهي كالدرّة قد سقطت ، لكنها رعم كلّ شيء ، لا تسقط ولا
تتلاشى ، ورعم تصادم هذه الدّواب . إلا أنّها في الأخير تتجمّع في سبيح متكامل
الاحراء مترابط التّحوم . وقد جاءت أصوات هذه الرواية ، ذات سرّ تحبيلي كسر
نخلّ على صرّ من العرايه ، لكنّها تتسكّل وفق إيقاع موسميّ سيميوتيّ يوضّح
مدى عمق المأساه : مأساه سخوص ممثّل لسعت بكامله وقد انقسم . فإذا هو المرآة التي
يرى منها النّطل دانه . ويرى الآخرى .

(1) سميّر اليوسف "قراءة في روايه حبرا : العرف الأخرى" بـ : محله "الأفق" س 9 -
عدد 279 - فبراير 1990 ، ص ص 42 - 44 .

(2) روايه "1984" لاريك ، ارنست بلار (خورخ) أوروبل [1903 - 1950] كانت
انكليزيّ تتسم أعماله بسعد الجميع المنعدم الساعي إلى فعل "الإنسان" في الإنسان -
أنظر : Le Petit Robert T 2 7e éd 1983, pp 1340 1341
أنظر أيضا : حبرا "الرحلة الباسه" ص ص : 107 - 122 . مثال : "خورخ أوروبل
والإنسان المهتّد" .

لقد حاولنا في هذا الباب أن نسسفت أهمّ خصائص السّحّصات الروائيّة عند خيرا . وقد اتّضح لنا أنّ هذه السّحوص تتميّز بسعدّتها . فهناك سحوص سطحيّة جماعته، يكوّن أرضيّة العمل الروائي . وهناك سحوص ممثّل أصحاب المهن والحرف . وهي تصوّر المجتمع العربيّ في منتصف القرن العشرين وهو في حاله تعثره . كما اهتمّ خيرا باستفراطة في طريقها إلى الاصمحلل وبورحواريه في طور الانطلاق والصّعود ، دون أن يهمل رجال الدّين المسيحي ونظم الحكم ، بل إته أعطى لعالم الحيوان والطبور والأسماك حظّه . فساهم في تعدّد الأصوات الذي يهدف من وراءه المؤلّف إلى خلق جوّ سمويّ عميق المأساة ويجدرّها .

إلا أنّ سحوص خيرا ، في عاليينهم ، هم متّقون . فحلّ روايات خيرا تحمل في طيّاتها أبطالاً ينمّتون بتنافعتهم الواسعة ورصيدهم الكبير من معن المحصاره الإنسانيّة . فلا تخلو روايه من ذكر لرجال الأدب والفكر والفلسفة قدما وحدينا . بل إلى المستنّى وأرسطو والطبيب التّصانيّ بوبع لهم حصور في هذه الروايات ، ستشهد بهم المتّقون بل سحاوورون حول آرائهم ، وسناقسون في معولاتهم المجلّفة . كما أنّ هذه السّحوص تعزّ عن نفسها قولا وكتابه . ممّا يحلّل العمل الروائيّ بجمل سكاك قصصه داخل القصّه الآم . فإدا هي أوعيه داخل أوعيه ، وعلب داخل علب كالعرائس الصنيتّه . وكلّ قصّه يؤدّي إلى الآخري أو يواربها .

أمّا إذا ركّزنا حول السّحوص دانها ، فإنّنا نلاحظ أنّها سحوص سنكامل فيما بينها ، سواء على صعيد الروايه الواحده أو عبر الروايات كلّها معا . فأمن سماع وسمته ، وبقته سحوص روايه "صراخ" بصوّرون المجتمع الشرقي قبل سنه 1948 . فأمن يحمل في داخله إحساس بوحوب التعبير ، وهو ما دفعه إلى العوده إلى المدنيه ، وسواحجه مصيره ، بل إته يهف في حامه الروايه أمام الطريق محارا . لكنّه سدعو ، فلا سلّ ، إلى الاحسار ، فكأنّ النطل بسعدّ لبحمل المسؤوليه ، فليس الطريق الذي آمايه ، إلا قدره الذي عليه أن نساقي فيه ومعّه .

أمّا عصام سلمان ، فإنه مواصل لمسره أمن فقد هرب ودخل المعرك ، النحر ، لكي ينهي في الآخر ، إلى فرير العوده التي لا بدّ سها من أجل إقلاع حديد ، وساء

حديد وبوره حديد . وسواصل ولید مسعود ، نفس النسق ، إلا أننا في هذه الرواية نلاحظ أنّ البطل دخل المعترك واختار طريق الجهاد والمواجهة من أجل ساء صحيح ومنهج قوم . وكان أن ترك في الآخرين مسرور الفعل المطلوب ، إلا أنّ احتفاء ولید ، سعت في الباح المدق ، والدارس المتمنّ ، فكرة التعبير عن وصيّة الفلسطيني المعاصر . ففداه الفلسطيني في هذا الكون ، بل إته مؤص اليهودي البائه . يقول خيرا مصوّرا مأساة الفرد الفلسطيني : "لقد حلّ "الفلسطيني البائه" محلّ اليهودي البائه . فصرت ترى الفلسطيني بصرب في كلّ بلد ، بحمل عبء ماضيه ، بذكرابه وأحزانه ، بروح وعدو في طلب الرق وسيء من الاستقرار ، ومحاول الجوع برعز فوي رأسه كالجوارح - نراه في سوارع بيروت ودمشق ، وبغداد والفاهرة ، نراه في الخليج العربيّ والكويت والصحراء العربيه ، نراه في طرفات لندن ونيويورك ، نراه في الناكسل واستراليا ، نراه في ليبيا والسودان . لقد أصبح رمزا لآمة اسقسمت على نفسها ولم تلتئم أحرأها" (1) .

وسبحة هذا الأمر في روايه "العرف الآخري" حيث ممسي البطل ، فافدا للهوته منعدم التاريخ . ورعم المواجهة من الواقع والخيال ، فيّ الجانب الخياليّ هو الطاعي ، حيث ممسي المسار الواقعي إطارا لا عبر . والرواية تنهي بالنظر إلى الشمس البارعه "خمراء مليهيه من بين عيوم سقمه" (2) وهي كئابه ، لا على الأسماقه، وإتما هي بصور لحاله الصناع التي عليها البطل . ولا عرو في ذلك ، فيّ الفلسطيني "بحكم ماضيه وذكرابه [بحد] صعوبه كسرى في الاستمرار في أيّ مكان- فما يكاد مد دورا في الأرض التي أوي إليها ، حتىّ ممد إليه بد من حيث لا يدري ، فحيته ، وليمي به في حضمّ من عدم الاستقرار وحواف الجوع من حديد . فهو فلسطينيّ ، وهو "لاحي" (1 ما أفتح هذه الكلمه!) (3) . إلى نطل خيرا ، وفي هذا المسار اطلق واعنا بوجوب الاحتمار ، مرورا بإرادة الفعل التي صاحب عصام سلمة ووديع عسّاف في "السقمه" إلى بلوغ حدّ الاحتفاء والتماري الإراديّ أو عسّر الإراديّ ، بما

(1) خيرا - "الخره والطوفان" ص 130 .

(2) خيرا - "العرف الآخري" ص 162 .

(3) خيرا - "الخره والطوفان" ص 130 .

بحبل مناسره إلى صرب من اليأس الكسر أو الانسحاق على أمل مسود . فاحتماء
وليد يعني : إمّا الموت وهو صنو للناس والصنوط ، وإمّا الحياه وهي كناه على الأمل
والرحاء ، الدين بينهما الفعل المطلق في ذات الإنسان النائر . فإل عاب ولند وبنواري ،
فيلّ بطل "العرف الأخرى" مارس صربا من الانينات ، فإذا هو حسد بلا روح وهبكل بلا
هويّه ، وفرد بلا وطن . وما "العرف الأخرى" إلّا تلك المنظمه التي يسطر فيها
النفس ، فلا ترى ذاتها ، وإمّا هي ذرّات مفتّته مقسّمه ، منصارعة حياء منصارفه حسا
آخر ، مناعده أحياء . وهذه الذات تحسّد في بطربا فلسطين سعبا هائما ، آدى به
الاحتلال الصهيوني إلى أن يصبح هيبولي غير متجاسسه ، كما أنّ هذه الذات قد تمثّل
في نظريا العالم العربيّ ، المفتّت المسمّ الذي لا يمكن بحال من الأحوال ، في هذا
العصر على الأقلّ ، من أن يستعيد قوّته ، ويعيد ببناءه .

إلى سحوص خبرا الروائيه مختلف أصنافهم ووطنائهم ، إمّا بصوّرون الواقع
المربّر . فالدارس لهذه الروايات وفصص خبرا الفصيرة يلاحظ أنّه أمام مدنيه يكون
مجتمعا قائما بداهه مغلقا على نفسه ، يحلف فيه المسارب وسنوّع الرؤى وفق
عُتَاب منصارعه ، لكنّها في الغالب الأعمّ منكافئه . ويسمى المنكبّ هو البطل
الإشكاليّ الذي سحت عن قيم أصيلة افتفدها المجتمع المدهور ، فإذا سحبه فاسل أو
هو سبه فاسل . ونسبحه لذلك ، فيلّ المنكبّ لا سحد الانسحام المسود مع المحيط ،
صيفى منحتطا في سحنه علّه سحد في لخطه من لخطاب الباريج ، الارصته الممكنه
للفعل المبدع والعمل الخلاق . ولم سجد خبرا من طريقه منلى لإنرار ذلك إلّا هذا
البركبت السيمويّ المنسابك الخبوط المسعدّ الأصواب .

الباب الرابع : الأسلوب الروائي :

.. تمهيد

- الفصل الأول : الموقف المبدئي

- الفصل الثاني : الخطاب الروائي

- تعقيب .

الأسلوب هو طريقه التعبير التي يتبعها الكاتب وفق منظوره العامه إلى الكون والعالم . إلى الكاتب إذ يكتب أو "يعرأ" يصقل منهجته خاصة يتعامل بها مع العبارة ، مع اللغة من أجل فهم أجلي للعالم . وبمدرما يكون الأسلوب ، في درجه الدنيا، أي عند ممالي الدال والمدلول (الكلمه والمعنى) يقترب الكاتب من تصوير الواقع تصويراً موضوعياً . وبمدر ما يكون الأسلوب في درجه العليا ، حب لا ينطابق الدال والمدلول ، يبتعد الكاتب عن تصوير الواقع تصويراً موضوعياً . فخلق من خراء ذلك واقعا رمزياً (1) .

إلى الكاتب ، إذ يبدأ عملية العطاء يتعامل ، أساساً مع اللغة . واللغة هي سبكه من العلاقات و "صرب من السبع" ، يربط ، أباً ورمابياً مع السباق الذي يدرجه الكاتب فيها . ولا مباح للكاتب - عند بدء العملية - من الاختيار لصرب من صروب الكلام وسبق من أساقه . فهو بإمكانه أن يكتب ، بلهجة احدث المعتاد ، وقد يكتب بلغة صفوية السماع يستمدّها الكاتب من الترات . ويتعامل معها تعاملًا مقلداً لها ، مصبفاً إليها . كما بإمكان الكاتب أن يسوي آراءه وأفكاره ، ضمن لغة منظوره لا "تسم" حدّ التعبير باللهجة الدارجه ، ولا "ترتمع" حدّ الصفاء القديم . ونحن لا نغص بكلمتي : (الإسماف / الإرماع) حكماً معيارياً ، وإتما نعت بهما مساس الواقع المعين . فمما لا شك فيه أنّ المداهب قد تنوعت ونمرّعت ، بفصل هذه المسويات اللغوية . وهي ، في أساسها ، تسعى دوماً إلى التعبير، عن واقع ما ورؤيه ما .

إلى احبار لغة التعبير، هو بدانه ، اختيار لرؤيه معتبه ، وهو محابه للمجتمع الذي منه وإليه يعود الأثر . فالمجتمع هو -إن شئنا التعبير- "فما" البصّ بحرفه العبارة ، لكي يعطي صوره عنه ، ويحدّد هيكله . ومن هنا قال بعضهم "إنّ الأسلوب هو الرجل دانه" وقال فلوسر قوله السهره : "إنّ" "إسما" هي أنا . إلى الترابط بين البطله "إسما" (Emma) وعالمها ، مع فلوسر هو ترابط احداثي ، يؤدّي حيناً ، إلى ترابط الأثر بتأخيه . فالرجل وأسلوبه كائن واحد . إذ الأسلوب هو صوره الرجل في كلّ أفكاره ورؤاه وقصاياه .

(1) بوفيق نكار "المصّه بين الشبه والتوطيفه : موسم الهجره للسماال . درس أدائه الاسياد سنه 83- 1984 بكلية الآداب .

إنّ دراسة الأسلوب ، هي ، في الحقيقة ، استكناه لاختيارات الكاتب المبدئية ،
وبوعته بعائره ، في مستوياتها المتعددة . ولدراسة الأسلوب ، في روايات خنرا
تتبع السخط التالي :

I - مواقف الكاتب المبدئية من طرق التعبير: وفيه نتطرق إلى :

1- الاختبار المتعلق بالحنس الأدبي.

2- الاختبار المتعلق باللغة.

II - دراسة الأسلوب في الخطاب الروائي وفق المستويات التالية :

1- المستوى المعجمي : وفيه ندرس :

أ- المعجم العالب

ب- المصطلحات : وهي تشمل :

1- المصطلح السياسي

2- المصطلح الديني الأخلاقي

3- مصطلح الطبيعة والكون

4- المصطلح الثقافي الشكري

5- المصطلح الإجماعي الإقتصادي

6- المصطلح النفسي الحسي.

ت- الصفات : وهي تشمل :

1- الصفات الحسية والمعنوية

2- بين الواقع والرمز.

2- المستوى التركيبي :

أ- أماط الحمل

ب- وشرها

ب- إضاها

3- المستوى البلاغي :

أ- الصبغة المدمية

ب- الصبغة المبدلة

ت- الصاعه المسكره :

أ- الصورة الفنية

1- الصورة اللقطة

2- الصورة المشهد

ب- مصادر الصور :

1- البصر

2- السمع

3- اللمس والشم والدوق

4- الحلم والذكريات

5- الجنس

ب- مراجع الصور :

1- القرية والمدينة

2- النفاقة

3- المدارس الأدبية

ب- محاور الصور ووظائفها :

1- محاورها

2- وظائفها

ويحتتم هذا التحليل بحوصله لمجمل خصائص الخطاب الروائي الجبرائي . وهو خطاب يستمدّ حدوره من موسوعته الرجل ويفتحه على ثقافة العصر بفتحها كبرا . فكيف كانت مواقف حبرا المندئبه من طرق التعبير ؟

أ - الموقف المندئب من أداة التعبير :

إنّ مواقف الكتّاب المعاصرين تختلف اختلافا كبيرا حول قضية اللغة . فهناك من يدعو إلى التأليف باللغة العربية الفصحى فصاحة المقامى ، وله في ذلك تعاليل ستى . وهناك من يدعو إلى الكتابة باللهجة الدّارجة . وهناك من يدعو إلى ترك اللغة العربيّة حتّى في محال كتابتها ، ويرى ضرورة اللجوء إلى الكتابة اللانسيّة

لسهوله هذه العملبه في نظره (1) .

وعبر هذا التباين سحد الكاتب العربي نفسه محيرا على الحب عن السّبل الموم للسليح ، إلى اللغة في الآداة التعبيرية التي موحبها يوصل الإنسان لسان أفكاره وبصوّر دواحل ذاته . لذا يتّصح لنا مدى أهميّة الاختيار في هذا المستوى . وكنبرهم الأدب سعوا إلى إبرار اختياراهم ، عبر كتاباهم ، وقد سايب الآراء واختلفت الأقوال ، في هذا المصمار ، وفق منارع الأدباء ورصيدهم النفاقي . ولعلّ الأمر ، بالنسبة إلى حبرا ، أعقد . فهذا الأديب عالّج علميّة الاختيار هذه ، في دراساته وبحوته النقدية . وبلاخط الدّارس أنّه نناول هذا الموضوع على مسويين :

1- الاختيار المتعلق بالجنس الأدبي

2- الاختيار المتعلق باللغة .

لذلك فبح ندرس مواقفه المبدئية ، وفق هذا الترتيب . فستناول بالنحليل اختياراه لاحتاسه الأدبية التي مارسها وساهم فيها ، بمسط وأصر . فبرى موقفه منها وإلى آتبا هو أسبل ، ثمّ سعّرض لاختياراه المبدئية المتعلّقه باللغة حاصّه أنّه كتب على الأقل بلعس : اللغة الانكليزية واللغة العربية .

1 - اختيار الجنس الأدبي :

إلى حبرا كاتب مسوّع المواهب ، فهو شاعر مترجم فصّاص باقد ، والباحث في سبره حباه بكشف أنّه بدأ شاعرا . بقول : "أيام كتّا صغارا ، قبل الحرب العالميّة النابثة - وحتّى في أوائل الأربعينات كال الشعر عباء وطسّريا ، وكتّا بصاح بأنياب الشعر من خلال الريح ... فالسعر صنو البراءة ، إته صنو بحره الفردوس ، لا بحره المحيم . أمّا في المحيم (ولعلني هنا أتحدّث كفلسطيني ، عرف مرارة النكهة) فالسعر صرير أسناس وصراح ألم . المحيم فلاه مبسطة ، ممسي فيها المرء إلى ما لا بهانه دون أن يرى سنّا ، لا سحره ولا طيرا،عربان سمّا وبحلق وبخفي أحنابا، والسّر وعر وسنمرّ.والسعر صرير أسنان وعرج في القدمين" (1) . وبسفل ، بعد تحديدده للشعر بنوعه : شعر الأفراح وسعر المآسي ، إلى تمرير حصمه :

(1) نذكر ممثلا لا حصرا : سعيد عمل .

(2) حبرا "الرحلة النامية" ص ص 136 - 137 .

"والمصنعه هي أنّ عبر السعر لا بسحق الكنايه ، فحتى السر إذا لم يكن محتملاً بالمطويات الشعرية فهو بربره باطله" (1) .

إنّ الشعر ، في نظر جبرا ، هو الجنس الأدبيّ الأحقّ بالممارسة . وإن مارس المرء النثر ، فلا بدّ له من تلك البصحة الشعرية فيما يكتب . إنّ هذا الرأى متأثّر ، أساساً ، من ممارسة جبرا للشعر . يقول في معرض بقده لدنوا رياض الرّيس : " قبل أن يكتب رياض أولى قصائده هذه ، في كمبرج ، ستّة عشر عاماً أو يزيد ، كتب مثله ، شعراً كتبوا ، في كمبرج نفسها ، ولكنني كنته بالانكليزية لأنني حين أردت القول حينئذ ، لم أجد الأشكال التي تفي بما أريد أن أقول " (2) إنّ جبرا ، كتب الشعر لمّا كان طالباً بالكلترا ، ثمّ كتبه باللغة العربيّة وأصدر بعض الدواوين (3) . إنّ إيمان جبرا بالشعر ، هو إيمان بالإبداع . لكنّه أيضاً لم يتولن عن كتابة النثر بجميع أشكاله (4) . يقول رادّا عن سؤال متعلّق بتنوّع عطائه : " يقولون لي إنّ تحارّمي الأدبّة متعدّدة ومتنوّعة : في الشعر ، في القصّة ، في الرواية في النقد في الكتابة بالعربيّة والانكليزية ، ثمّ يسألونني : في أيّ مجال أجد نفسي أكثر من غيره ؟ ليس تتمّ مفاضلة بالنسبة إليّ ، إنّني أجد نفسي فيها جميعاً . أو إنّني أجد أحراراً من نفسي ، في كلّ منها . فتتكامل فيما بينها " ويصّف موضحاً : " الحرّية الأدبيّة هي تجربة لوعة من نوع ما : حرفه داخلية ، محبّه ، غضب ، فرح ، عشق [...] وبالسبب إليّ وحدث في هذه اللوعة أو اللوعات تأنيبي بأشكال شتى وبطالني كلّ مرّة بقول نفسي بحاجتها - حاجتي - على نحو معايير كلّ مرّة . عبر أنّ هذه الأسكال كلّها ، في النّهاية ، ما هي إلّا أوجه متعدّدة لجوهر واحد كلّ يعي الأخر بصلبه المحبّه ،

(1) جبرا - "الرحلة الباميه" ص 137 .

(2) م . ن . ص : 32 .

(3) لجبرا 3 دواوين شعرية هي : موز في المدينة 1959 .

المدار المعلق سروب 1964 .

لوعة الشمس بغداد 1979 .

(4) كتب الشعر والرواية والنقد وله باع في الترجمة . كما كتب السبّارو نذكر على سبيل المثال لا الحصر : "أنام العمام" بغداد 1988 .

المركزيه ، به " (1) .

إنّ هذه المقوله تؤكد أنّ الكاتب ، واع بسوّع عطائه ، لكنّ المحيط الرّاسط ، من هذا العطاء المنعّد هو جوهر الأدب الذي يؤمن به . فالأدب لوعه حرفه ، عاطفه حرّتي ، تسنمّر صاحبها . فيحطّ ، ويخبّر ، ويعتبر . ورغم إقراره بالبعّد والسّوّع في العطاء ، فإنّ حبرا لا يسوّع ، فيعترف بحق الرّواية عليه ، أو اهتمامه بها اهتماما خاصّا . ولعلّ مرّة ذلك طبيعة الرّواية ذاتها . بقول حبرا : "مّا لا شكّ فيه أنّ اهتمامي بالرّواية ، قد طغى على أعمالي وخاصّة بعد أن انصرفت عن الكتابة باللّغة الانكليزية" (2) . إلى اهتمام جبرا بالرّواية ، يرتكر في نظرا ، على طبيعته العمل الرّوائي ذاته . فالرّواية عمل إبداعى يستفظ كلّ المسون ، وسنوعب طرفها ومناهجها . فهو الإبداع الذي ينعّد فيه وجهات التّطرّ وحتلف الأساليب ولا عرابه أن يحد فيها حبرا الطّريق الأمثل للكتابة . فهي سسحب لمصرعه الموسوعيّ الذي يتصف به ويتميّز . وكان لهذا المصراع تأثير في أعماله لذلك يصرّر حبرا : " أنا أعتمد أنّي طرقت سسلا بالنسبه إلى الفنّ الرّوائي العربي ، هو سسبل جديد - لا أظنّ أحدا كتب روايه عربيّة على طريقي في " السّفسنة " أو حتّى على طريقي في " صراخ في ليل طويل " (3) . إنّ حبرا قد سلك مسلكا خاصّا في رواياته . وتنتصح هذه هذا المسلك عبر أدائه التعبيريّة .

هاهو موقعه من اللّغة ؟ وكيف جاء خطابه الرّوائي ؟

2 - الاختيار المبدئيّ في محال اللّغة :

إنّ احسار حبرا في محال اللّغة ، مرتبط ، أساسا باحسار مبدئيّ اتّخذه هذا الكاتب واتّبعه بها ومسلكا . فمنذ البدايه يلاحظ الدّارس أنّه أمام أدب باثر محدّد مؤمن بمعاني السّديد والحداده بقول : "ذهب إلى العراق أول ما ذهب وأنا مليء بمكره ، كاتب فاعله في نفسي مدد أن أنهيت دراسي البانونه بالقدس - فكره ضروره السّديد. عندما بدأت هذه المكره بترك في نفسي أثرها كتب أري ضروره البوره المكرته والأسلوته في محالات التعبير كلّها، والتي وحسبي أقبحها،

(1) حبرا- "سابع الرؤيا" ، ص 93 .

(2) محله : الحوار عدد 19 كانون 2 ، سابر 1989 ص 40-43 .

(3) حبرا- "سابع الرؤيا" ، ص 138 .

للقائمتا ، دوما استسارة أحد . فقد نصب هذه المفكرة في عنقها ، وبراءها من ناحيته أخرى ، عرسني وبوحى إليّ ، وأنا أرداد دراسه ونصحا . إلى السبيل إليها طويل ووعر . وإلى التحديد هو التعبير ، والتغيير يجب أن يكون من داخل الأمة نفسها بحيث يكون النحديد ، تحديد النفس بكاملها سفاعلاتها الداخليّة والخارجيّة ، معها الفرديّ ومعناها القوميّ معا " (1) .

إلى إيمان الكاتب بالتحديد باعتبارها ، تعبيرا للمعارف عليه ومفجرا للمعهود ، هو أمر لا مباح منه لمجتمع يريد الاستنفاة الحقّه والانطلاق المسود . وهذا مبدأ أقام عليه حبرا صرح تآليفه . والغاية من ذلك هي الاستعانة لمطلب "الحداثة" و "المعاصرة" بقول : "الحداثة هي أن يجد الطريق ، لكيما تكون مساهما ، فاعلا في حصاره هذا القرن " . ويصف موصّحا : " لذلك فأتت مطالب بالتمرد ومطالب بأن يكون في تمردك ، ما يستمدّ بعض حيويّته من جذورك ، ويضيف إليه من أصالتك المتّجهة نحو زمانك . فصيح حرا ، فاعلا ، في عصرك ، حرا عبر منقطع عن ماضيك ولكّنه حرا ، لا بكرّر ماضيك ، ويحمزه التحرّر ، حتى من حاضرك" . إلى هذه الحداثة هي ارتباط الإنسان عصويّا ، بعصره أي إته ساهم في عمليّة البناء ، مساهمة فعّالة . فسرك بذلك آثارا واضح في التراب الإنساني . ومن ثمّ لن يكون عالمة علي " الآخرين " . ولا يكون أنصا " هباء " . فالخداثة يكون "انطلاقا ساهمّا لا دورانا انكفائيا " (2) .

إلى حبرا يعرف بأهميّة التجديد وقوّه الحداثة والمعاصرة . ويرى أن أسّ ذلك هو العود إلى التّرات لكّنه عود عن المسمّخ النافذ ، المطلق إلى مواطن القوّه في هذا التّرات . لتأخذ منها ما قد يحتاج إليه ، في طريق التّحدّد والانعاب . لذلك فإنّ نظره التّحدّد إلى الماضي ، هي نظره خاصّة : "الماضي لدى التّحدّد حذر ومسبّ وحدث يستمدّ منها اللّغة طاقنها ، ويستمدّ منها الإبداع عصاره الذّمومه . فصيح كلّ حدّد شرعا آخر ، من درجه عظيمة دون أن بعد المرع ، سكل الشرع الآخر ، وهما سرّ حيويّة هذا الحدّد . إنه حرا من الطّبيعة الخلقه التي لا تخلق ورعين مساهمين بله

(1) حبرا - "بناييع الرؤيا" ص 108 .

(2) م.م. ص ص 140 ، 141 .

الأمصال" (1) . إلى "السحبد" و "الحدايه" و "المعاصرة" هي السبيل إلى ولوح العصر .
فَبيها يمكن الحديث عن إسهال عربيّ عاس في هذا الرّس . وبدون هذه الطّافه المحدثه،
لا يمكن الحديث عن دات عربيّة. ولا بدّ لهذه الدات من أن تنتسب من التّراب الذي
يمكن أن يكون قوّة دافعه إلى الأمام. إذا استطاع المرء أن يسمى منه ، ليطلق محدّدا
لعتة ورؤاه . وبالتّالي محدّدا خصائص هذه الذاب . فكيف حدّد حبرا أسلوبه؟ وهل
لنا فيما كتب من بحوث بمدّة رؤية خاصّة يعلّق باللّغه الأدبيّة ؟ وما هو موقعه
المبدئي في هذا السياق ؟

كتب حبرا باللّغه الانكليزيّة . ولا عراة ، في ذلك ، فقد نتقّف نفاة انكليزية
حيث راول تعلّمه في لندن . يقول منحدّنا عن مرحلة التّلقّي : "هنا ، في الواقع حدث
نوع من الانقطاع ، بيني وبين اللّغه العربيّة . كتب محاطا باستمرار من سلكم
الانكليزية فقط ، وأدرس الأدب الانكليزي . وأفرا كننا بالانكليزية باستمرار ، حتّى
أصحت كتابة الرّسائل بالعربه باللّغه الصعوبه . واستدأت أحرّب كتابه السّعر
باللّغه الانكليزيّة . بل إتي ، في كمردج ، جعلت أقصى ساعات طوبله وأنا أحاول
نظم السّعر الانكليزي حتّى صرت أكبح نفسي عن كتابه لكثرة ما أصبح الوقت الذي
أحنّاه لدراسني الجامعيّة" (2) . إلى حبرا وحد في اللّغه الانكليزية ، إتيان دراسه
بلندن ، ممدا لمهم العالم ، ولما كلّ حنن الكلمه وروبها قد استبدّاه ، فإته وحد
في هذه اللّغه المحدده الجامله ليهوم العصر ، والمؤثّرة النّاتر كله في اخصاره
الإسانته في وفنا الراعي ، سبيلا إلى التّعبير ، فمارس السّعر ونظمه ، بل إلى هذا
السّعر المكتوب باللّغه الانكليزية ، قد أخذ منه ساعات الدّرس ، كلّ ذلك لأنّ حبرا وحد
فيها ، فوره الحناه وفوتها . فهي لعه محدّده ، فاعله في العصر السّعل كله. إصافه
إلى ذلك ، فإنّ حبرا سجدّ دافعه فسمول : "إنيّ ما دفعني للكتاب باللّغه الانكليزية ، هو
عسفي الخاصّ لها " (3) . وإذا علمنا أنّه أصبح يجد صعوبه ، في تحرير رسائله ،
باللّغه العربيه، فإنّه أضطرّ إلى الكتاب بهذه اللّغه الأجنبيّة . فهي ممد لا بدّ منه .

(1) حبرا-الرحله البامه، ص 11 .

(2) حبرا-ينابيع الرؤيا، ص 122 .

(3) محلة "الحوار" ع 19 - كابون 2 - سابر 1989 - ص 40-43 .

يقول : "صنّحت عناية على إسكاته التعبير والفول بأمر غير ممكن ، باللغة العربية . فالرواية العربية كانت بذاته سبباً ، والسعر العربي كان مرهماً بالسلطنة" . في حين إنه لمس ، في "اللغة الانكليزية ، أدماً متصلاً بالحياة المعاصرة" (1) . إنَّ خبراً يظنُّ إلى فمدان اللغة العربيّة ، وبالنسبة للأدب العربي ، لتلك الطائفة التي حنّرتها اللغة ، وبها يكون "الأدب أدماً" . ومن ثمّ ، وجد في اللغة الأجنبية سبيل المعاصرة . وقد استمرّ في الكتابة بهذه اللغة فيما بين 1941 و 1947 يقول : "كسب "صراح في ليل طويل" ، سنة 1946 في صيف واحد . أمّا قصص "عرق" ، فكسبها بين 1946-1956 . أمّا الانكليزية فكسب بها كثيراً بين 1941-1947 . وهنا أكتف عن سرّ : لقد كتبت "صراح في ليل طويل" أصلاً باللغة الانكليزية . ثمّ ترجمتها إلى العربية ، بعد ذلك بسنوات [1953] لتدّة إحساسي وإحساس أصدقائي ، منذ مطلع الخمسينات ، بلّغ لا بدّ لنا من تنوير الأساليب ، وإنّ الوقت قد حان لذلك ، إذا أردنا للعالم العربيّ أن يتعرّف وعلمه بعد 1948 أن يتعرّف" (2) .

إنّ كتابه حراً باللغة الانكليزية ، كاتب ، إنس ، سبجه عوامل دانيّة وأخرى موضوعيّة . فهو محبّ لهذه اللغة . إذ كانت له سبباً حديداً للتعبير وطائفة حلّقه اعتمدها في اللغة العربيّة . إلّا أن حراً سرعان ما عاد إلى لغته الأمّ ، بعد أن مكث حوالي خمس سنوات ، وهو يكتب بالانكليزية . وكان السبب الرئيسي ، لهذه العودة ، بكث فلسطين سنة 1948 ، وبعثه إلى العراق . يقول : "لقد بقي هذا الشعور [الكتابة بالانكليزية] بلارمني إلى أن ذهب إلى بغداد . . . قلب : هنا يجب أن نحاول محاولة جديدة . . . وقلب بصروره استخدام الترات ، لعرض عصريّ : لغة الشعر ولغة القصّة التي جاءها أعلنها عن طريق الأدباء المصرّين لا بدّ من فهمها ، وإعادة تركيبها من جديد . فلبعد إلى العرب القدامى ، ولبعد إلى الكلاسيكس والرومانسكس ولبصر حذورها ، في كلّ الحصاراب الممكنة" (3) . إنَّ حراً مارس اللغة الانكليزية واندفع فيها . ولما عمّه الوعي القوميّ واستدّ به الشعور الوطنيّ ، رجع إلى اللغة

(1) محله "الحوار" ج 19 - كانون 2 - يناير 1989 - ص 40-43 .

(2) حراً "سابع الرؤيا" ص 16 و 125 - محله حوار ص 43 .

(3) م.ن. ص 66 .

العربيّة . وكان لما آمن به من ضروره ملحه للتحديد والمعاصره أن دفع به ، في مهية الحب والسؤال عن السبل . فهو يعتبر اللغة وسيلة لا غاية . يقول : " كنا نؤكد أنّ اللغة وسيلة لا غاية . وأنّ الوسيلة تتلم إذا لم تتحد محدداً ، في كلّ عصره . وأنّ التجربة هي محكّ التخصيّة : وكذلك محكّ الخلق . وأنّ الفريضة (التي لا يمكن التنبؤ بها) ، لا الذاكرة (التي هي مخزون معلوم) هي التي يجب أن يسببها المثال وأنّ المثال العربيّ محابه ، بوضع مختلف يجب أن يتخطاه ، هو أولاً قبل أن يستطيع الآخرون أن يتخطوه . وأنّ هذا التحطّي ، لا يكون بالترقيع والبرسيم ، وإنما بالتعبير المحذري ، بالرفض الحاسم باستنماع الخلق من عضلات ودم المثال . وليس فقط من صفحات الكتب" (1) . إنّنا أمام دستور في الكتابة ، حدّد فيه حبرا رؤاه ، ونظراته إلى العمل الأدبي ، وما يجب على المثال العربيّ القيام به . فإنّ كانت اللغة أداة للتعبير لا غير . فهي عرصه دائماً إلى أن تصبح الصدا ، فلا بدّ لها ، إن ، من مراعاة وسجد وفضل ، حتى لا تسمى ، هذه الأداة عبر قدرة على أداء دورها ، على الوجه الأكمل ، أي أنّ تصوّر العصر أصدق بصوير . فإن لم يعالجها صاحبها ، من حين إلى حين ، بالسّحد والصف ، فإنّها تسمى ، في حال من السّوب والخمود ، سجد فيها خضمه العصر . فيكون الانكفاء والانكماش . وهذا الوصف بصدق على لعبا العربيّ في منتصف هذا القرن ، رغم محاولات النهضه المعتقده ، لذلك دعا حبرا الكاتب العربيّ إلى اضمحام المسنخل ودخول المعترك . فيمخر المتداول . ويسخر لغة بنماسة والعصر . ولن يباتي ذلك ، بدون صنك وعب . لقد سقط حبرا إلى حيوة اللغة . فهي كائن بوالد ويطوّر ويعبّر . ولا يكون ذلك ، إلا إذا كان الكاتب ، حريصاً مقداماً ، يمارس لعبه ساحناً إتيانها ، حتى نحافظ على بصاعتها وبألمها . فالكلمه كالناب بولد وبسّ ، ثمّ تسبح . وما على الكاتب إلا أن يعب فيها الروح من حديد . فيسرى فيها دماء الحياه . يقول : " في أول عهده [الكاتب] يرى الكلمات سانه فنته ، لم يهرّ بعد بالاستعمال ، ولكن الكاتب الحساس قد يرى بعد مرّ السنين ، أنّ هذه الكلمات التي هي وسيلته الأولى والآخره ، أحدث بصد بظارها وظافها ، وجعلت يهرّ ، وسهافت من بده . أغلب الظنّ أنّ التصح ، يفرق أحياناً مصدره المرء

(1) حبرا - "سابع الرؤيا" ص 109 .

اللمطية . إلا إذا استطاع بالفعل أن يسمي الطافة اللمطية مع نحوه ومكبره
وبعبيره" (1). إن للكاتب الموهوب حساً ، يجعله يعرف ما يحترق الكلمة من طافة .
وعليه أن يستشعر ذلك . ويختار من الكلمات ما كانت ذات طافة إيجابية . وحبذا
عرف ماعبة الإنداع ، ومارسه باللغتين العربية والانكليزية . وإن بدأ باللغة
الانكليزية - وهي اللغة الحاملة لخصارة العصر - فبإتة سرعان ما انتقل إلى اللغة
العربية محملاً بحو العصر ، وخصارة العصر . فكيف تعامل مع اللغة العربية وهو
الذي آمن بالتحديد وضرورته ؟ .

نقر ، منذ البدء ، أن حبذا كتب باللغة الانكليزية بعض الأشعار وروايتين
وكتابين في السعد (2) . وقد ترجمت الروايتان : "صراخ" ترجمها حبذا بنفسه .
و"صيتادون في شارع ضيق" قام بترجمتها الدكتور محمد عصفور . ووحدت هذه
الترجمة هوى عند حبذا . أما ممارسته للغة العربية فقد بدأت منذ بهانه
الأربعينات . وكتب بهذه اللغة في جميع الأحاسيس الأدبية . بل كان له باع في ترجمه
الأنار الانكليزية إلى اللغة العربية . ونحن ، إن اعتبرنا ممارسته هذه موقفاً مستشاً
من أداة التعبير ، إذ أنه كتب هذه الأنار بلغة عربية فصحة ، بقرآته لم يكن متعلقاً
أو عبر منفتح على اللهجة الدارحة ميلاً . بل إنه في بعض دراساته ونحوته تعرض
إلى هذه الآداة ، ووقف منها موقفاً وسطاً ، وذلك عند هذه لبعض المصاحين أو
المسرحين ، خاصة عند الحديث عن الحوار (3) . إن حبذا يؤمن باللغة العربية الفصحى
أداة بعبرته عند الوصف والسرد والتحليل المنطقي . يقول : " في اللغة طافة .
ولكن يجب على الكاتب أن يعرف كيف يصرها ، وإلا هدرها . فاللغة إنما أن تكون
مسحوبة بالطافة أو رجوة مهدورة الطافة ، سمه لغة يستطيع حمل التأزم والنوتر ،
ولغة لا يستطيع ذلك . اللغة المصحى عادة أفدر على حمل التأزم والنوتر . لاسمما
في حالات الوصف والسرد والتحليل المنطقي " . فبل كانت اللغة العربية فسادره

(1) حبذا - "الرحلة السابعة" ص 140 .

(2) حبذا : " Art in Irak today "

- " A celebration of life "

(3) إن حبذا ترجم مسرحية "في انطار فودو" لصموئيل إلى اللهجة العراقية وقد
مكث في منتصف السبعينات .

على هذا الأمر ، فإنّ "العامة" لا تطلو من خصائص مصده ، بقول حبرا : "أما العاسّة ، فيستطيع الرقيّ إلى حالات التآزم واليوتر عن طريق الحوار ، كيكديس الأراء المتصاعدة بصاعدتا والتعبير عن العواطف ، على عرار فردى شخصي" (1) . إنّ حبرا يعرف بأهميّة اللهجة العاميّة ، خاصّة إذا تمكّن المدع من الارتفاع بها إلى صرب من الإحائيّة . فيعتبر عن الدواخل والأعماق . إنّ حبرا لم يستعمل اللهجة العاميّة بصفه مطرّده ، لكنّه مدنيّا ، لا يرفض استعمالها ، ولا يستتمص صاحبها . بل يعنصرها أداه ، ماما كاللغة العربيّة . إلّا أنّ حبرا يلاحظ أنّ اللهجات العربيّة هي في تطوّر مستمرّ . ولعلها تلحق ، في يوم ما باللغة العربيّة أو نصرب منها غايه العرب : "إنّ المحكبات ، في العواصم العربيّة كلها هي تأثر منرايد باللغة المصحي ، وكلما بقدم المجتمع واستشر التعليم ، ارتفعت اللهجة المحكّنة في اتجاه الدّقه التي تنسّرها المصحي ، وليس بالمستبعد بتأثير وسائل الإعلام الجماعيّة ، أن تتفارب لهجات العواصم العربيّة إلى حدّ الاندماج في عضون السّنين الخمسين القادمة" (2) .

إنّ حبرا يزمن سما للغة العربيّة من طافه محروبه يمكن الاستفاده منها . لذلك سعى إلى تطويع هذه اللغة وتطويرها . ورعم ذلك ، لم يكن معلما ، في رؤيه تلك، فوجد في اللهجة الدارحة طافه إحائيّة . لكنّ موقعه ممّا دعا إليه البعض وسماه أحد البقّاد بـ "اللغة الوسطى" ، كان الرقص المطلق . يعلو على مسرحيّة "الصفه" لبوصفي الحكيم وكنابات يوسف عصور المسرحيّة ، فيقول : "كلناهما يؤدّي إلى لغة مصطنعه لا هي عاسّة ماما بحدورها اللاواعيه وإمائها وطاقاتها ، ولا هي بالمصحي الكامله ، وبهذا نصبح اللغة ، في الأعلب عبر سّصله بالشخصيّة أو لا نسحم معها مام الانسجام إذا اعتبر محكّنه ولا يحطي بقدسيّة التليد والموروب إذا اعتبر فصحي" (3) .

إنّ هذه اللغة المحدثه اللغة الوسطى التّاحه عن سرح من اللهجة الدارحة واللغة العربيّة حيث تعمّ الوفوف على السكون في أواخر الكلمات ، يؤدّي ، في بهانه

(1) حبرا - "الرحلة البامه" ص 125 .

(2) م.م. ص 130 .

(3) م.م. ص 131 .

الامر ، إلى فتدلى " أصله " الدّارحة من ناحيته ، ولمس حيوته القصوى وعسقرتها من ناحيته أخرى. ومن ثمّ ، يدعو حبرا دعوه حارة إلى الكتابة باللغة العربيّة. والالتزام بها. وفعلا فيلّ جبرا التزم بالكتابة باللغة العربيّة منذ سنة 1948 . وقد جاء لعه عربية فصيحة سواء في أعماله التّقدّية أو الإبداعية ، بل إنّ الدّارس لروايانه ، يجد فيها لغة عربيّة نريّة .

وقد جاء سرده ووصفه بصفة خاصّة أقرب إلى اللغة العربيّة ذات الفصاحة العصريّة . إلّا أنّه كتب باللهجة الدّارحة العراقيّة في بعض الحالات ومن ثمّ فيلّ حبرا ، قلّما مال إلى اللهجة الدّارحة ، إلّا إذا أمعن في البحث عن واقعيّة لأحدايه . أمّا سرده ووصفه فكل ، في الغالب الآعمّ - إن لم نقل جاء كله - باللغة العربيّة الفصيحة . ورغم أنّ كنانات حبرا الرّوائية جاءت مشتملة بمقادير متعادلة من سرد - باعتباره حكاية للأفعال - ووصف - باعتباره حكاية للأحوال - وحوار - باعتباره حكاية للكلام المتبادل بين الشّخص (1) . فيلّ العلبه كاتب للغة العربيّة . إذ قلّما منح حبرا إلى اللهجة الدّارحة العراقيّة أو الفلسطينيّة . ولا شكّ أنّ حوحي حبرا إلى اللهجة الدّارحة في بعض المواضع أو المساعد ، هو صرب من السّعي إلى واقعيّة بربد الكاتب الكسف عنها . ففي روايه "صراخ" وردت كلمه "الحسيّة" وقد أحسن المؤلّف إد وضعها بين معقّمين ، والظاهر أنّه يقصد " الرّسبه " وهي مريض المواشي . كما نجد كلمات هي من المتداول ولها دورها في اللغة العربيّة ، وهي : "عاطت على اسبها " و "تصبيح الوف" (2).

أمّا في روايه " السّفيه " فنجد كلمات هي من اللهجة الدّارحة يذكّر على سبيل المثال : "الارض الموقا" - "سوف الدّنيا" (3) . وفي روايه " العرف الأخرى " نجد التعابير الدّارحة التّالّية : " عالي وطلب رحيص " - "س إلى أس ؟" (4) .

(1) يقول غالب مليسا في محله " السّمافه " ، ع 10 سبرس الأول ، س 1977 ص 103 :
"في اعتمادي أنّ "السّفيه" حوارته ولست روايه" .

(2) حبرا "صراخ" ص 16-42 .

(3) حبرا "السّفيه" ص 43-63 .

(4) حبرا "العرف" ص 15-17 .

وفي رواه " السحب " : نقرأ الكلمات التالية : "هاسلونه العلم في سديم ؟ - مهدي سلوبسك؟ (1) .

إنّ هذه الكلمات أو التعبيرات التي استعها حبرا من الواقع الفلسطيني أو العراقي ، هي إذا ما فوربت بلعنه عامّة ، فإنّها تبدو قليلة . وقد جاءت في معظمها عند حوار السخوص وبماشهم خاصّة عند العامة أو عند بئاس سيقف مع شخصيّة بسيطة محدودة المعرفة والبحرته .

إنّ إجمال حبرا باللغة العربيّة ، ناتج عن وعي بأهميّة البهضة المفاهمة، أساسا ، على " الحداثة " . ومن تمّ جاءت لعنه العربيّة ننتمي ، أصلا إلى المصاحبة العصريّة . وقد نحلى إيماننا أيضا في دعونه الكتاب العرب الذين يكتبون بلغات أحسنّة إلى التعبير باللغة العربيّة . يقول : "أعنفد أنّه لا بدّ من دعوة هؤلاء المبدعين من الحبل التالي إلى لعنتهم" . ونصيف موضحا رؤيته هذه ، معلقا على الكتاب المعاربة الذين سسعملون اللغة المرستة : "إنّ هؤلاء الأدباء لن يعثروا محرى الأدب المرسيّ أو الفكر المرسيّ بل عليهم أن يكونوا حرا من حصاره أتنهم وفكرها " (2) . إنّ حبرا يعتبر الكتابة باللغة العربيّة فدرا لا مباح منه ، من أجل التطوّر والاردهار والتقدم . لذلك يؤكّد قائلا : " إنّ علينا أن نكتب باللغة العربيّة وأن نبرحم العرب أعمالنا ، لو أراد التواصل معنا ، وفي النهاية ، فالذي يؤثّر في الآخر هو الفن وليس الهمّ... أي الفنّ الذي يصاع فيه الهمّ... " (3) .

إنّ حبرا كتب باللغة الانكليزية في مرحلة أولى ، وهي المرحلة التي فصاها في انكليزا . وقد ساهمت هذه المرحلة في بلورة رؤيته إلى الكتابة الأدبيّة ، في مفهومها الواسع . ولما عاد إلى فلسطين واصل الكتابة بهذه اللغة لسبب : أوّلا ليدرسه الأدب الانكليزي ، وثانيا لميله لهذه اللغة التي تعتبرها أداء ، يعثر عن عصرها بحق . وعندما كانت النكبة سنة 1948 ، هبط إلى الحال التي عليها العرب ، وعرف الواجب المناط بعهده المستقّف ، فكان أن كتب باللغة العربيّة ، بل برحم بعض أعماله

(1) حبرا "السحب" ص 55-58 .

(2) انظر محله "حوار" ع 19 ، كانون 2 - سابر 1989 ، ص 40-43 .

(3) م.ن. ص 40-43 .

التي كان كتبها بالانكليزية . وواصل عطاءه ، في هذه اللغة فكبت الشعر والتمدد والروايات . كما ترجم آثارا عديدة من الانكليزية إلى العربية . وكانت نظريته إلى اللغة منسجمة ، فاعبر اللهجة الدارجة بأمكانها أن يطلع مرحلة عالتة من "الأدب" إذا استطاع صاحبها أن يبتليها بظافه إبحائه خلّقه . إلا أنه بوصل ، في النهاية إلى أن اللغة العربية ، هي التي يكون المطلق لإعاده الاعتبار ، إلى الداد العربية . فكل أن استعمال اللغة العربية ، في كلّ كتاباته الإبداعية والتدريية . فكيف كان لعنه وما هي سماها ؟

II - الأسلوب في خطاب حبرا الروائي :

سحاول في هذا المستوى من الدراسة أن نسيتم خصائص الكلمة عند حبرا . وهل يمكن إدراجها ، ضمن " المتداول " . وهو الكلام الذي يلهج به الكيبرون ، ولا يعسر فهمه ، أو " الفصح " الذي سعى فيه صاحبه إلى الكلام بكلام العرب الصارب في القدم . ولا بد لنا ، هنا ، من الوقوف عند المعجم الغالب وفيه يعرف على مدى فصاحه كلماته ، وبوعسها ، ثم سطرّق إلى المصطلحات ليدرك خصائصها . ثم ندرس الصفات وأهم مميزاتا .

وقبل السعق في هذا الجانب ، نحس بنا أن يؤكد أن حبرا قد حاول أن يطلع اللغة العربية ، من أجل سر في الإقحام والإبلاغ . كما أنه اصطر ، أحيانا ، إلى استعمال الفاظ معرّته وأخرى دخيلة لبوعي بمفاصده ، وبوضّح مدالبه . لذلك لم يكن أسلوبه خال من روافد لغوية أخرى ، هي كلمات دخيلة أو معرّته بقتليها اللغة العربية ، وأدريجها ، ضمن منظوماتها ، وارضى الكاتب استعمالها . وقد أورد الكاتب ، في روايته الأولى ما لا يقل عن عشرة كلمات كلها دخيلة (11) . أما في روايته " السقمية " فقد أورد ما لا يقل عن أربعين كلمة (12) ، وفي " الحب " أورد ما يقارب عن خمس وأربعين كلمة (13) . وفي روايته " العرف الأخرى " نجد الفارئ ما لا يقل عن البلاس (14) . وهذه الكلمات التي استعمالها حبرا بقتليها اللغة العربية ، أو على

(11) يذكر على سبيل المثال : الراديو . العرامقون - البور .

(12) يذكر : لسي ناسي - سات آب - برايسبور .

(13) يذكر : راديو - البكولوجيا - الدومينو .

(14) يذكر : كاسيه - سيكروغون - بروفل .

الأقل ، أمست من الكلمات التي سنعمل عند الكثيرين من كتّابنا . غير أنّ جبرا لم يكف بإيراد هذه الكلمات الدخيلة ، وإنّما أضاف إليها كلمات أو جملا كنيها بلغة أجنبية : من اللغة الانكليزية أو التركية أو الإيطالية أو اللاتينية . نذكر على سبيل المثال كلمة Clamour (1) . كما كتب جملة تامة باللغة التركية ، وقد أوردتها ضمن محفوظات أسرة آل ياسر (2) . وفي رواية " السفينة " نجد جملة بالاطالية وأخرى باللاتينية (3) . أمّا في " البحث " فقد أورد بيتا من الشعر الانكليزي (4) . وفي " الغرف الأخرى " وردت كلمات عديدة أجنبية الأصل ، عربيها جبرا وصمها نصّه (5) .

إنّ إخراج هذه الأمثلة يبيّن لنا موقف الكاتب من قضية اللغة فهو لا يأنف من استعمال اللغات الأجنبية ، إذا ما وجد في هذا الأمر مريدا من المهم والإفهام . فقد أورد كلمة Clamour مثلا أثناء حديث الشاعر عمر السامري عن الجمال . وهذا الحديث هو حديث مثقف يحد في التعبير الأحسن خير سان لإبلاغ معنى " الفتنة " أو " الروعة " . وفي ذلك ضرب من الواقعية التي يسعى جبرا إلى بلوغها ، لتصوير حقيقة المثقف . فكأنّ جبرا يهدف من وراء ذلك ، إلى استدراج القارئ إلى معايشة الواقع . فالقارئ ، وهو يمارس " ملء النص " بخياله ووجدانه يحد نفسه مسافا مع لعبه الكاتب . فلذا نه يمسى ، عن وعي أو غير وعي ، مندمجا مع البطل ذاته .

إنّ لغة جبرا في رواياته تسعى إلى أن تكون لغة فصيحة لا تخلو من كلمات دخيلة وأخرى معرّبة ، وهو في ذلك بخاري نسق العصر والحداثة . لكن كيف كان معجمه الغالب ؟

أ - المعجم الغالب :

إنّ الدارس لروايات جبرا يلحظ أنّه أمام نصّ أدبيّ قدّ من كلمات ذات أصول عربيّة ، إلّا أنّ هذه الكلمات تنمى لا إلى محور الكلام ولا إلى الكلام المستعمل استعمالا متواترا أفقد الدالّ وجهه والدلالة روضها . فحين أمام نصّ أحيد صمّه

(1) جبرا - "صراح" - ص 32 .

(2) م.ن. ص 78 .

(3) جبرا - "السّفينة" - ص 89-195 .

(4) جبرا - "البحر" - ص 31 .

(5) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 128 (كلمة "كسّيب" وهو المطبخ الصغير الملحق بعرفة البرم) .

صاحبه وركب عناصره تركيا بحيث أحدث فصاحة عصرية السمة . وضمن هذا المعجم نجد ألفاظا قديمة مثل : حال حبرها - بعد لاي - تركبي رأسك - ادلهمت الدنيا- تبردون الطين لمة ، شآبيب - سرايل الموت - لجج النار تتلاطم - (1)- أركب رأسي - الأثافي - بحران من النشوة - بسقي العلفم (2) - تلافيف النفس تلك التجارب سارها وأليمها - الثيل - النزول شاق والصعود أشق (3) الكاقلين - الرتاج - حدق إلى - كبحت رغبتني - زاد الطين لمة - يحذو حذوه (4).

إنّ جبرا يستخدم لغة فصيحة في الغالب الأعم ، لذلك جاءت لغته تتبع الفصاحة التقليدية ، إلا أنّه أدخل ضمن هذه الفصاحة كلمات أو عبارات تبدو أنّها من اللهجة الدارجة في فلسطين أو العراق كما أنّه لم يعدل عن استعمال بعض الكلمات أو التعابير الدخيلة وذهب إلى حدّ كتابة فقرة كاملة باللغة الانكليزية من نصّ للكاتب الفرنسي بلزاك (5) مع ترجمتها إلى اللغة العربيّة . ولا شك أنّ هذه الطريقة هي مسلك اتّبعه جبرا من أجل افتتاح على العصر ، وعلى لغات هي الآن حاملة لمحصرة العصر أو حملته في فترات سابقة . إلا أنّ الاكيد أنّ المعجم الغالب في كتابات جبرا الروائيّة ينتمي أساسا إلى اللغة العربيّة الفصيحة فصاحة عصرية محدثة .

ب - المصطلحات :

إنّ أعمال جبرا الروائيّة عنيّة بالمصطلحات التي هي مرئطة ارتباطا وتيقا بالبيئة نعني المدينة . ولما كانت المدينة بصدد التحول والنتطور ، فإنّ هذه المصطلحات وردت في عايه التنوّع والاختلاف . إلا أنّه ممكن حصرها في :

- 1- المصطلح السياسي.
- 2- المصطلح الدينيّ والاحلافيّ.
- 3- مصطلح الطبعه والكون.
- 4- المصطلح الثقافيّ والفكرى .

(1) جبرا "صراح" ص ص 138-16-19-40-41-74-91 .
(2) جبرا "السّفينة" ص ص 116-105-58-49 .
(3) جبرا "الصح" ص ص 302-21-11 .
(4) جبرا "العرف الأخرى" ص ص 35-17-14-11-8-7 .
(5) جبرا "السّفينة" ص 216 .

5- المصطلح المجتمعي والاقتصادي.

6- المصطلح النفسي والجسدي .

1- المصطلح السياسي: هو مصطلح يكاد يكون معدوما في رواية " صراح " .

فعدا كلمتين يمكن ، ببعض التجاوز ، اعتبارها من هذا الصف . فإتّ لا نجد شيئا يذكر . لقد وردت كلمة " شرطي " (1) ، وهي كلمة ، إن دلت على أداة النظام ، فإنّها لا توحى بخصائصه . فهي لا توحى بسطوته ولا بقوة ولا بصلف الحاكم عموما ، لأنّ السياق الذي وردت فيه يحدّد من ذلك ، فالشرطي قلق متعب . أمّا الكلمة الثانية فهي عبارة " العزّة الوطنيّة " (2) . وهي تدلّ على مفهوم الانتساب إلى بيئة معينة يجد فيها الإنسان سنده ، لكنّه يعطيها من نفسه . فله واجبات تجاه الوطن كما للوطن واجبات تجاه الفرد . إلّا أنّ السياق الذي وردت فيه هو مرتبط أساسا بالترات وهو تراث من مخلفات أسرة آل ياسر .

إنّ هذا المصطلح يكاد يكون مفقودا، وهو ما يجعلنا نتساءل عن السبب الداعي لذلك . هل هو هروب من الكلام في السياسة أو السياسة أمر يتنافى والآد ؟ (3) . أمّا في رواية " السّفيّة " ، فإنّ هذا المصطلح عرف دفعا بمصل تقديم صاف للقصة الفلسطينية من خلال تجربة وديع عسّاف وصديقه فاير عطاء الله ، وكذلك من خلال آراء محمود راسد التي تمكّن الدّارس من معرفة تجربة الحرّية في اللدّ العربيّ . ويمكن القول إنّ لهذا المصطلح نفس الخطوة في رواية " البحث " ذلك أنّ المصيّة المطروحة هي مسألة فلسطين ، وهي متخصّصة في ولبد نفسه وتواصلت مع ابنه مروان لكي تمتدّ إلى وصال رؤوف . أمّا في رواية " الغرف الأخرى " فإنّ سمّه المصطلح السياسيّ رغم صعوبه استكشافها ، إلّا أنّها في نظرنا، تبين من المداليل الدفينة لهذا العمل . فقد فمدد السّحيّة / البطل خصائصها السّياسيّة إلّا أنّها أعطت صورته للصناع . فهي فمدل هذه الخصائص نأبر على الفرد ، إذ همسى معلّما في المطلق منأرحا من الوجود وعدمه . إلّا أنّ هذا المسار في نظرياً هو مصمّج أساسا بالمعل السّياسيّ، فهو صورة لواقع الفلسطينيّ الذي ولح مناهة الكون ، وقد افنصد

(1) حبرا " صراح " - ص 5 .

(2) م.ن. ص 73 .

(3) من دروس الأستاذ بوفيق بكار بكلية الآداب بتونس .

أرضه وجدوره. فهو جاذ في البحث ساع إلى الوقوف... وإن لم يحد السند والعون. أنه صورة رمزية لحالة المرء الفلسطيني الذي طوخته التجربة وتلاعبت به الأقدار. إن السياسة هي ممارسة الحكم وتطبيق النظام وهي وجه من وجوه الفعل في المجتمع والتأثير فيه. فالسائس متحكم في مصائر العباد، أخذ بزمامها. وقد سعى جبرا إلى تصوير الحالة السياسية للمجتمع الفلسطيني، فجاء المصطلح السياسي في رواية "صراخ" شبه مفقود، وهي الرواية التي ألفها في منتصف الأربعينات إلا أن هذا المصطلح تركّز في رواياته اللاحقة، فإذا هي روايات حاملة للهموم السياسية مصوّرة للواقع الفلسطيني. إلا أن جبرا لم يضمخ هذا المصطلح بمذهب سياسي معين أو رؤية منغلقة، وإنما سعى إلى تصوير حالة الفلسطيني عامة دون أن يلج تلك التفاصيل التي تفرّق لا تجمع وتجزأ لا تخرج، لكن كيف جاء المصطلح الديني الأخلاقي؟

2- المصطلح الديني والأخلاقي: هذا المصطلح هو من المصطلحات الكثيرة

التردد، في أعمال جبرا الروائية. إلا أنه لا يأتي في سياق وعظي إرشادي كما عرف في المؤلفات العربية إبّان عصر النهضة وبداية القرن العشرين. فـ المصطلح يأتي لوصف حالة وتصوير واقع ما، وقد ورد هذا المصطلح على لسان الأبطال أو في السرد، وهذا يدلّ على اهتمام الكاتب بهذا العنصر. فالمصطلحات المتعلقة بالدين ومقوماته، جاءت بصورة احنفاقية تمجيدية تبني بانهار الراوي، ومن رواءه الكاتب بالدين المسيحي واستمائه له. ففي رواية "صراخ" يصوّر الراوي والد البطل "بستاني الدير" رجلا متخلقا متدينا سليم الطوبى طيب القول والفعل. وهي صورة بسمتها الراوي من الذاكرة. ولذلك لم تتطرق هذه المصطلحات إلى المعتقدات بصورة حليّة مباشرة. وإنما كالحدث عنها مرسّطا نظروف محيطه: عند الموت مثلا وما ينظلمه ذلك من صلوّات وأدعية (1). أمّا في رواية "السّمنية"، فإنّ المصطلح الديني الأخلاقي لم يعمد وعجه، بل ارداد تألقا. فإذا الرّواء الانطال سعمسون في هذا التّوخّ، فالقارئ يطلّع على ففراة طويلة يجد في معنى الدين والأخلاق مصادر تفكيرها ومنبع رؤاها. وبكفي أن يذكر المسهد الذي استعاده وديع والسّمنية مرّ عر مصنف كورينت (2). فإذا المناخ الاحفالي هو

(1) جبرا "صراخ" ص ص 36-66.

(2) "السّمنية" ص 51.

السائد . فطموس القداس وطرق المرحمة بأعباد المبلاد . فنكثر كلمات هي أسّ هذا المصطلح فسجد : الإمتداد والعلوّ والأتاشيد "الكورسبيسة" وفي رواية "الحت" يتحدّد الحديث عن هذه الطموس بصورة أدقّ وسيل أجلي . ففي فصلي "وليد مسعود يندكر السّاك في كهف بعد" و"عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرخان بعد أن عاصر بعضا من حياته" (1) ، نجد هذا المصطلح بصورة مكثمة. فسجدت المصطلحات الأخلاقيّة التالية وتكاثرت : "الدير - الشياطين - الحميم - الملائكة - المسيح - الراتيل - النصوّف - الكيسة - التّعيم السماويّ - الخلاص - جنل الخلد - الرّوح - عالم آخر - الفصائل - الحقائق - الفيح - النموّ الرّوحيّ - الفساد - لوتة - الركوع - الشكر - الصلاح - الخير .

إنّ هذه الكلمات هي مصطلحات أخلاقيّة ذات صبغة دينيّة تنتسب أساسا إلى أخلاق مروّرة في مجتمع مؤمن بتعاليم المسيح مارس لها . وهي مصطلحات نجد متبعها في الدين ومنه تستقي قيمها ورؤاها .

أمّا في رواية "العرف الأخرى" فإنّ المصطلح الدينيّ قدّ وحه ، وإن بقي المصطلح ذو الحميرة الأخلاقيّة . فمنذ البداية بقول الرّاوي ملاحظا واقع المديسة : "السّاحة العريضة خاوية ، مهجورة منسيّة من الله ومن البشر..." (2) بل إنّ المصطلح الدينيّ صار في هذه الرّواية محرّد عادة أو كلمة يعاد ويكرّر، فلا نجد معناها بقدر ما تدلّ على فراغ محتواها . بقول الرّاوي مخاطبا رفيقته عن "عرّام أبي الهور" بلهجة ساحرة : "لا تبكبي ، أظال الله عمرك ! أأب أيضا بصحكين عليّ؟ أأب لماء أخرى" (3) . إنّ الحملة الاعراضيّة "أظال الله عمرك" دعاء دينيّ آخر عرّاب سحيه واكنسى صبغة نهكميّة مأساويّة ، هي بصورة ما بصور لواقع الرّاوي المردي داسه .

إنّ المصطلحات الدينيّة والأخلاقيّة وردت في روايات حبرا بسنه قليلة إذا ما فوربت مصطلحات أخرى. وهذه المصطلحات كلّها سيمي إلى معجم دينيّ سميذ

(1) حبرا "الحت" ص 111 - 133 ، 87 - 109 .

(2) حبرا "العرف الأخرى" ص 6 .

(3) م.س. ص 154 .

جدوره ورؤاه الاساسية من الدبابة المسيحية من ناحية ، وتنتمي إلى معجم أخلاقي يستمد جدوره من هذه الديانة ذاتها، ومن الأخلاق العامة المتعارفة العادية من ناحية ثانية . أمّا في رواية " العرف الأخرى " فإنّ فقدان هذا المصطلح يبرر قوّة حالة الضياع ومتاعه البطل . فلا توابت ولا جدور ولا أصل لهذا المرد الإشكالي . ومن لا أصل له ولا سند ، فإنّ الطريق أمامه يمسي فراغا محبها .

3- مصطلح الطبيعة والكون : يتميز هذا المصطلح بحضوره المكتف في روايات جبرا . فعدد الكلمات التي تنتمي إلى هذا الحقل تفوق الأربع مائة بالنسبة إلى رواية " صراخ " وحدها . منها كلمات تتكرّر باستمرار ، وهي الكلمات المرتبطة أساسا بمعاني التحوّل والتغيّر والانتقال من حال إلى حال ومن وضع إلى وضع آخر . فكلّ وجود هذه العناصر تسهيل لعملية التطوّر في الأحداث الروائية وتعجيل بوقوع الفعل الدرامي .

إنّ ما يثير في هذا الحقل هو الموازنة التي أوجدها الكاتب بين عناصر متعدّدة تكامل من أجل حدث قصصيّ مأساويّ المنزع . وأوّل ما يحلب الانتباه ، هو معجم يربكر أساسا على عنصر الماء . فالفارئ يجد في روايته " صراخ " الكلمات التالية : " المطر والعنب " و" الميصال " و" الرزاد " و" المباه " و" الماء " و" السيل " و" الميصر " علاوة على " البرك " و" التار " و" الوادي " و" الوديل " و" المجدول " و" النهر " و" العدير " و" البحر " و" البحار " . وهذه الكلمات تتكرّر وبتكرّر بكثرته، فتعاد في الصفحة الواحدة عدّة مرّات . أما إذا أضفنا إليها الكلمات الدالة على " العاصفة " و" مستناب المطر " فإننا نجد أنّ العدد يتصعّب ويرداد . فكلّما " عواصف " و" رعد " و" صاعقه " و" سحب " و" عيوم " و" مهرس " و" ريح " و" ثرّد " و" سيم " يتحدّ معا ليعبر العنصر الأوّل من المعادله وهو عنصر الماء .

وبنصف إلى هذا المعجم في روايته " السّمينه " البحر " والآبار التي يصفها الراوي . أمّا في روايته " الحب " فإنّ عنصر الماء يطغى لخطه الفعل الدرامي . ويكفي أن نذكر بالفصل المرسوم - " ولند مسعود بحري أمطارا ننحدّ " (1) ، فأول كلمة في الفصل هي " مطر " ويتحدّ الماء في روايته " العرف الأخرى " معنى آخر . فهو قليل الورد ، لكنّه عنصر مرمر مباشره إلى لخطه الفرح الفصوى . بمول البطل

(1) حبراء الحب - ص 239 - 250 .

مصوراً وضعه " كتب فد أحدث رشفين من فهوني التي أحسست أنها بعد الماء البارد الذي حرعه لذبه ككوتر الحته... " (1) . ويوصح الراوي شدة عطسه وحنه للماء والشراب في موضع آخر . فيقول " شربت كأسى معهم ، جرعتها كلها دفعه واحده وأسرت إلى المائل الذي خلفي بأن يملأها من جديد... " (2) . بل إن الراوي ينساق تدريجياً إلى المعنى بالشراب . فيقول : "... وتوالت الكؤوس والأطباق في خدمه تليق بمأذبة من ذلك الوزن ولو آتني والحق يقال كنت مهياً لأن أشرب أي شراب ، دع عنك ذلك الشراب الأحمر الفاخر... " (3) .

أما العنصر الثاني، فيشمل الكلمات التي تدرج ضمن معجم "التور" وهي "اللهيب" و"السرار" و"الهالة" و"الانفجار" و"الدخان" . وإذا أضفنا إليها كلمات "النحوم" و"الضوء" و"الشمس" و"القمر" ، فلن عددها يرداد بصورة ملحوظة في كل روايات جبرا .
إن هذا العنصر يأتي لكي يدفع الفعل الدرامي إلى مرحلة الإنحار . فالانفجار الذي أحدثه زكران أعاد إلى النطل الراوى وعيه (4) . وهجوم ودبع وقابر على المصححة بالرتاس والقنابل أدى إلى انفجار كبير (5) . أما لى فلم ترقص إلا على صوء " قمر " متأخر وسط سفينة سقّ العباب (6) . وفي رواية " النحت " ندو الطلقات النارية المتبادلة بين مروان وأصدقائه المدائين من ناحيه والصهابنه الأعداء من ناحية نايبة في الليل ، مؤسّراً من مؤسّرات التطور في الحذب الدرامي الذي بتعرّص له ولید (7) . وفي روايه "العرف" يأتي "البور" كي يدفع بالحذب إلى الامام . فهو يمثل ضرباً من الحل لمعضلة ما ، فهو بأني بعد ظلام مريب . فالأصواء والفداحاب والمصايح وأصوات العبارات النارية كلها ألفاظ دافعة بالحذب إلى مرحلة جديدة ، هي مرحلة إنحار وإعداد بصورة من الصور .

(1) حبرا- "العرف الاخرى" ، ص 68 .

(2) م.ن. ، ص 105 .

(3) م.ن. ، ص 106 .

(4) حبرا- "صراح" ، ص 91 .

(5) حبرا- "السّفيه" ، ص 69 .

(6) م.ن. ، ص 100 .

(7) حبرا- "النحت" ، ص ص 295-302 .

إِنَّ حبرا رَكَرَ عَلَى عَصْرِي الْمَاءِ وَالتَّارِ إِلَّا أَنَّهُ لَمْ يَهْمِلْ عَصْرًا آخَرَ بَرَاهَا مَا
 نَطَرَا لَوْحُودَهُ بَكِافِهِ كَسِيرُهُ. وهذا العنصر هو "السات"، وقد رفعه حبرا إلى درجة
 الرَّمَر . ورَكَرَ بصفه خاصّة على "السَّجَر" وَالرَّهْرُ . ففي القسم الأوّل أورد الكاتب
 الكلمات التّالية : "السَّجَر" وَالرَّيْتُونَ "وَالْتَفَاح" . وقد وردت هذه الالفاظ في جِلِّ
 الرّوايات. وإذا أُصِيفَ إليها بعض الحقول الدلاليّة التي تَمْتَرِبُ من هذا العنصر . فإِنَّ
 هذا العدد يتضاعف ويزداد. ويكفي أَنْ نَذْكَرَ الْحَدَائِقُ وَالْحَدَوُعُ وَالْحَبَانُ وَالْأَعْصَانُ
 وَالْأَوْرَاقُ وَالْفَاكِهَةُ لنُؤَكِّدَ مَا ذَهَبْنَا إِلَيْهِ . أمّا القسم المتعلّق بالرّهور فقد وردت
 الكلمات الدّالة عليها بصفة متواترة . فالقارئ يجد الرّهرة وَالرّهورُ بِالْوَاهَا المختلفة
 وَالرورودُ بأنواعها : "الْأَقَاحِي" وَالسَّفَائِقُ" وَالْبِرَاعِمُ". بل إِنَّ الدّارس يجد في "السّمسنة"
 لَمْي وهي تتغنى برّهرة "الرودندون" . والملاحظ هو أَنَّ هذا المعجم قد بلغ حدّه
 الرَّمَر . فالرّهرة قد تعني الرّهرة على حقيقتها وقد تعني رمرا لمداليل أخرى، إذ
 نصبح تصويرا لحلم يراود النّطل ، فإذا هي الحبسة التي تحنّ إليها النّفس (1) . بل
 إِنَّ الرورده في رواية "الغرف الأخرى" تسمى الحقيفة الوحيدة (2) الجامعة بين السيئ
 وبصيصه ، بين الحقيمه والحبال ، بين الحلم والواقع . لقد ورد هذا المصطلح مرّكرا
 على عَصْرِي الْمَاءِ وَالتَّارِ وبدعم عَصْرِي السَّجَرِ وَالرَّهْرُ . ولم يَهْمِلْ حبرا الحديب
 عن عالم الحيوان والأسماك والطّيور، فوردت في أعماله الرّوائيّة كلمات دالة على
 الكون. ويكفي أَنْ نحيل القارئ إلى الفصل المتعلّق بالسّخصّات لكي نعرف مدى
 اهتمام حبرا بهذا العالم . فالحيوان عنده كائن فاعل ، كائن محيط بالإنسان سَمْعَل
 بأنفعاله، ويتفاعل مع أحدائه، بل يفعل فيها فعله أحيانا . ولا عجب في ذلك فحبرا
 بصوّر الواقع الإنسانيّ المختط به .

إِنَّ مصطلح الطّبيعة، وقد وسعنا مفهومه لسيسل مصطلحات الكون أنصا، هو
 من المصطلحات ذات الخصور المكثّف في روايات حبرا. وهذا مؤسّر على رومسته
 الكاتب ، فهو تتحدّث أساسا عن نفسه ، وكأنّه يؤرّخ لنا سيره ذاتيّة وقد وجد في هذا
 المعجم مسعا لا ينضب ، ساعده على تصوير دواخل النّفس ومبارعها . فالكاتب استعمل

(1) حبرا - صراخ - ص 86 .

(2) حبرا - العرف الأخرى - ص 161 .

الطبيعة والكون المحيط بطريقه ذكّبة لتصوير ما يعمل في الذات وما يدور في
الذهن وما تفرره الأحاسيس من المساعر والعواطف المتأصه العاصفة بالكاش
الستري. إنّ هذا المعجم لا ينفصل عن الإطار الجغرافي الذي يؤدّ الكاتب رسمه وهو
إطار القرية والربف من ناحية ، وإطار المدينة من ناحية ثانية . وهو إطار عاشه
الكاتب طفلا في المرحلة الأولى وسابّا كهلا في المرحلة الثانية ، وقد عاشه في القدس
مركز الدنيا كما يريد أن يصرّح .

4- المصطلح الثقافي والفكري :

ورد هذا المصطلح بكثرة ، إذ وجدا في رواية "صراخ" وحدها ما يفوق ثلاث
مائه كلمة داله على معاني الثقافة والفكر ، دون اعتبار للأفعال التي تتردّد بصورة
منوارة والدالة على عمليات التخمين والتفكير والتأمل والتروّي والتدقيق .
أ - المصطلح المكري : هو المصطلح الدال على أعمال الرأي والتأمل . فحدد
الكلمات التالية : " الفكر . النظرية - النقاش - الحوار " . ويلاحظ أنّ هذا المصطلح
يتكاثر خاصّة عند التقاء المتقّمين . فيدور حوار فكري بينهم ومناقشات فلسفيّة .
ففي رواية " صراخ " يجتمع الراوي بأصدقاء له في مقهى ويبدأ نقاش حادّ بينهم
ينواصل طيله صفحات (1) وضمن هذا الحوار وأثناء السرد تردّ الكلمات ذات المعنى
الفكريّ .

أمّا في روايه " السّفينة " فيلّ هذا المصطلح له حضور كبير ، بل إنّ يتكاثر
وبرداد كلما كان الموقف الحواريّ من الانطال . فكما ستنا في الفصل السّابق، فيلّ
أنطال حبرا هم منقّمون ، لذلك فيلّ حوارهم يطلق أساسا بهذا المصطلح . ويكفي أن
نذكر هنا بعضهم حول آراء شتعالوف ونظره إلى الكون والحياة ومفهومه للإيمان
لكي نرهم على أهميّة هذا المصطلح فطيله صفحات (2) نذكر كلمات : "الحنّ"
و"الآراء" و"النّعاس" و"الافصراح" و"الخلّ". و"المراءه" و"العلم" و"النّظام" و"النّعّاس"
و"العمل" ... في حين جاءت روايه "الحنّ" لتؤكد على هذا العنصر، فالرواه كلها
تحتل بموم به الذّكّور حوارا حسني من أجل إعادة سبره ولند وفق سهجيّة منطقيّة .

(1) حبرا "صراخ" ، ص ص 21-52 .

(2) حبرا "السّفينة" ، ص ص 120-132 .

ومن ثمّ قيل المصطلح الفكرى قد وجد بعده ، فما من صمحه إلا ورد ما يدلّ على هذا الاصطلاح أو كلمه ترمى إليه وتحبل عليه . وبكمي أن نتذكّر الفصول التالية لسرر أهميّة هذا المصطلح حيث برد في العنوان ذاته : فالذكور حواد "يتسلّم بركه صعبه ليندأ البحث مسندلاً ستى من منظور كاظم اسماعيل و ابراهيم الحاج نوفل" : "وبعد في الأخير ليُعدّ المرید "وكذلك" الذكور طارق رؤوف بمأمل في سرج الحدي" - أمّا "وصال فتكتشف أوراها" (1) . أمّا في روايه " العرف الأخرى " قيل مصطلح التفكير وجد المناخ الملائم ، فبحن أمام عمل روائى ذهنيّ يمزج بين الواقع والخيال . وكلما وجد البطل نفسه وسط جموع تحته على إلقاء محاضرة أو إبداء رأيّ إلا ظهر هذا المصطلح وتكاثر ، بل إنّ العرف أوجدت أبطالا هدفهم الأساسيّ الحديث المتواتر الذي يدلّ على التفكير والتخمين والبحث . ولعلّ أروع مثال لذلك تلك الفقرات التي تموّ بها عرام أبو الهور (2)، بل إنّ هذا البطل أثار قصيّة المصادر ومشاكل التوتيق وطرق الابتكار فيها والإبداع منها. وهو في ذلك يوضّح حدود العقل البشرى وآفاق علومه .

إنّ المصطلح الفكرى من المصطلحات التي عبرت عن المسعى الذي له حضور كبير لدى الكاتب . فهو بلا شكّ مثال إلى المكر بستسيغه وبرتاج إليه ، إنّ حبرا كاتب نافذ إلى حاب كنانته للروايه والمصنّه والسعر .

ب - المصطلح النفاي : بركر هذا المصطلح على مفهوم الكتابه والإبداع بمروعه المبتدّ وأجناسه المختلفه وفنونه المنباينه . وقد ترتدت كلمات هذا الحقل في حلّ روايات حبرا ، ولا عراه في ذلك ، فروايه حبرا نعتمد التار والحوهر كما بّنا في بداية بحثنا ، فالروايه عنده هي روايه للروايه ، ومن ثمّ قيل مفهوم الإبداع عموما ومعنى الكتابه خصوصا بمرّد حضوره المكتّف . ففي روايه " صراح " نجد كلمات : مكسه ومدكرّات وونائى وأوراق وسما ومطالعه وسعارض ومناحف ، بل إنّ البطل نفسه هو روائى بمنهن الكنانه بأنواعها من صحافه وأريخ وقصّه وهو عن ما نحن واحدونه في روايه "السّمسه" حيث سرائى لنا الذكور قالح كات مدكرّات ، ووديع

(1) حبرا-"البحث"، ص ص : [9-38] - [39-86] - [361-379] - [135-174] - [294-251].

(2) حبرا-"العرف الأخرى"، ص ص 65-69 .

ساعر رسّام بل إنّ محمود الرّاشد الرّجل المولع بالسياسة ، له نظم يقدّر على مثله إلى الكنايه ومنّ القول ، كما أنّ يوسف حدّاد يعيش للشعر وبه . في حين جاء روايه "البحث" مضمّحة بالمصطلحات الدّالة على البقاعه ، وهي في ذلك تتباه روايه "العرف الآخرى" . فأبطال الروايين متقفون . والطابع التّماقيّ عندهم مرسط مفهوم الكتّابه . ف"البحث" ذاته هو كتاب حول سيره وليد . أمّا "العرف الآخرى" فهي قصّة بطل إشكالي انعمس فجأة في كتابه روايته الحديده ، وهو ، في طريقه إلى بأدنة أو حمل مقام على شرفه . ولا غرو في ذلك ، فجّل أبطال حبرا متقفون ، يتحدّثون ثقافة ويخطّطون ثقافة ويعيشون لحظة الإبداع التّماقيّ .

ولنّ واكب هذا المصطلح أنواع الفنون وأجناس الكتّابه ، فهو لم يهمل جانباً يُعدّه هامّاً في تحديد المؤتّرات التي عرفها الكاتب واستقى منها ثقافته ومن ورائه نقافة أبطاله ، ويقصد ذكر بعض الأعلام من رجال الثقافة عموماً ، والثقافة العربيّة خصوصاً . ففي رواية "صراح" نجد ذكر لـ " : دانتى وبطله فرجيل (1) ورابليه (2) . ويصاف إليهم صلاح الدين الأيوبي القائد العربيّ (3) . ونيبوارب الاسـراطـور الفرنسي (4) ومحمد علي باشا (5) . أمّا في رواية "السّفيّنة" فقد أورد بعض السعراء العرب القدامى والمحدثين بذكر منهم : امرئ القيس (6)

(1) دانتى : Dante Alighieri (1265-1321) من أعظم شعراء ايطاليا ، أشهر ملحمته الشعريّة " الكوميديا الإلهيّة " . وفيها صوّر طبقات المحيم والمطهر والفرديوس في سفره وهميّة كان دبله فيها فرجيل ونيبوارب .

(2) رابليه : François Rabelais كاتب فرنسي (1494-1553) أشهر بكتبه الساخره : Pantagruel و Gargantua .

(3) صلاح الدين الأيوبي : قائد عربيّ حكم مصر من (1174-1193) حرّر بيت المقدس من الحملات الصليبيّة .

(4) نابوليون الأول : (1769-1821) من اسره نيوارب اسراطور فرنسا (1804-1815) أشهر بحملته على ايطاليا (1794-1796) وعاد حملة على مصر (1798-1799) حلب مطبوعة بولاق إلى مصر .

(5) محمد علي باشا : (1769-1849) مؤسّس السلالة الخديويّه في مصر . ولي مصر 1805 . قضى على المماليك سنة 1811 في مدبحة الطلعه . حمل على الحريره العربيّة (1811-1819) فتح السودان 1821 .

(6) امرئ القيس : (500م-545م) م أشهر السعراء العرب الجاهليين ولد بسجدة وهو ابن حجر الكندي ملك بني أسد . قبل أبوه فأراد المأر له لكنّه لم يملك . ومات بعد مرض .

وعبيد بن الأبرص (1) والمسني (2) ، والشعراء الصعاليك وأحمد شوقي (3) ، ومن المفكرين العرب ذكر ابن رشد (4) . أمّا من الغربيين فقد ذكر شعراء وأدباء وفلاسفة وموسميين ورسّامين يذكّر منهم على سبيل المثال : لوركا (5) ، يوهان باخ (6) ودوبري برامر (7) وبونتلي (8) وبرغسون (9) ، ودوستويفسكي (10) وروسو (11)

-
- (1) عبيد بن الأبرص : (توفي حوالي 600م) شاعر من حكماء الجاهليّة ودعائها . أحد أصحاب " الحمهرات " قتل في يوم بحس النعمان بن مندر .
- (2) المنبجيّ (أبو الطيّب) (915-965) من كبار الشعراء العرب ، امتازت شعراؤه الدولة وكافور . أفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة ووصف المعارك .
- (3) أحمد شوقي : (1868-1932م) ولد في القاهرة . له " الشوقيات " . من أبرز الشعراء العرب في عصر النهضة .
- (4) ابن رشد : (أبو الوليد محمّد) [1126-1198] ولد في قرطبة فيلسوف عربيّ له بعد عالمي ، حاول التوفيق بين الفلسفة والتشريع سماه فلاسفة العرب بـ " الشارح " لأنه شرح فلسفة أرسطو .
- (5) لوركا (فريدريك عرسبا) (1899-1936) من الشعراء الاسبانيين العالميين . له مسرحيات تميّز بعنفه حيالها الحداب . [يارما 1935] [منير براردا البنا 1936] قتل سنة 1936 .
- (6) يوهان باخ : (1685-1750) موسمي ألماني ، أُنشِئ في " آلام القديس ماثيوس - (1729) و " آلام القديس جان (1713) .
- (7) دوبري برامر (جوهان) [1833-1897] موسمي ألماني . مرجع في إبداعه الموسمي بن القدم والحديث له حوالي 50 قطعة للبيان وعبرها من المعزوفات .
- (8) بونتلي : (ساندرو) رسّام إيطالي (1445-1510) .
- (9) برغسون (1859-1941) فيلسوف فرنسي له عدد المؤلفات أهمّها بحث في المعطيات المباشرة للوعي 1889 - الضحك 1900 - التطوّر الخلاق 1907 - محصل على حائره نوبل 1927 .
- (10) دوستويفسكي (فيودور) (1821-1881) روائي روسي . له " الإله " و " الإخوة كرامروف " و " البعث " و " الحرمة والعقاب " . كان له تأثير كبير في الحركة الفكرية الروسية العصرية .
- (11) روسو (جان جاك) : (1712-1778) كاتب فرنسي وفيلسوف اجتماعي دعا إلى الرجوع إلى الطبيعة . له " العقد الاجتماعي " و " أمل " و " الاعتراقات " . أثر في المدرسة الرومنطيقية .

وسيسرون (1) وسكسبر (2) وكامو (3) وسريندلو (4) ولراك (5). كما أنه عرض علينا أسماء لشحوص روايات أو أعمال قصصية أو مسرحية مشهورة ذات بعد عالمي مثل : بولوب (6) وبوليسيس (7) وبوربا (8) وفاوسب (9) وبرونسس (10) ودون كسوت وبابرا (11) وبياريس (12) . وعلى العكس من هذه الروايات التي جاءت مصممة بأسماء الأدباء والمفكرين العالميين التي بدلت على موسوعته الأبطال ومن ورائهم الأدب حبرا ، فإن رواية " الغراف الأخرى " جاءت مستمدة على عدد قليل من أسماء المفكرين الأدباء الذين ساهموا في حضارة الإنسان ففي هذه الرواية لا نعتبر إلا على أسماء المتنبئين الذي محدده النسخة كليله وسوفيت (13)

(1) سيسرون : (106 ق م - 43) سياسي خطابي لاتيني - لعب دورا سياسيا كبيرا إلا أنه قتل في الأخير - له مراسلات عديدة .

(2) سكسبر (1564-1616) شاعر ومسرحي إنكليزي ، كتب الكوميديا والدراما التاريخية والمأساة . وفيها مزج بين الضحك والبكاء بكل بلاغة ، عرف أنماجه بلاب سراجل : 1590-1601 وهي مرحلة الشباب وفيها اهتم بالدراما التاريخية ، له فيها 18 عنوانا لعل من أهمها " هنري الرابع " ، " ريتشارد الثالث " . - المرحلة الثانية (1601-1608) وهي مرحلة الحزن بعد الحكم الابلرابيبي " هاملت " - " مكب " - " الملك لير " . الخ . - المرحلة الثالثة (1608-1611) . وهي مرحلة الانعقاد والإعزال في الخيال . فلذا بالعمل السراجيدي مصممة بتدخل الجرافى العجائبي وما فوق الطبيعي : - " العاصفة " هنري الخامس " . وقد ترجم له حبرا أغلب أعماله بل إنه أصبح منحصصا فيه .

(3) كامو (البار) [1913-1960] أديب فرنسي . مثير بطلان العصر وحسنه المؤلده من صدمات الحرب . عثر عن عينة الحياة . له : " أسطورة سبرف " - " الغرب " - " الطاعون " - " السفوط " - ومسرحيات : " كالمولا " - " العادلون " - حصل سنة 1957 على حائره نوبل .

(4) بيراند ليلو لويجي [1867-1936] - أديب ايطالي . له روايات وقصص ومسرحيات اجتماعية واقعية . من أهم مؤلفاته مسرحية " سنة أشخاص يتحبون عن مؤلف " . حصل على حائره نوبل 1934 .

(5) لراك (هوبو راى دى) [1799-1850] من أشهر الكتاب الفرنسيين كتب القصة وفي سبيلها واقعي أخذ . وقد جمعها في " الكوميديا الإنسانية " .

(6) بولوب (12) أسماء شحوص رواياته ذات بعد عالمي . هي ممثل الحضارة الإنسانية الإنسانية .

(13) سوفيت (جوبال) [1667-1745] كاتب ساعر قصاص ، عرف بـ " رحلات خلع " .

ومرويون (1) . أمّا روايته " الحب " فقد جاءت برتبه كلّ النراء ممّا يدلّ على عمق الكاتب في معرفه الرّصد الثقافي العالميّ . فقد أورد ما لا يقلّ عن مئتين اسما علما سواء من شخصيات أدبيّة بفاعيّة عرسته أو عالمته مثل المنسي والحلاج (2) وفولتير (3) وألبوت (4) ولافونين (5) وبونع (6) أو بعض المذاهب الأدبيّة والمدارس الفنيّة التي طبعت الحضارة الإنسانيّة .

إنّ المصطلح الفكريّ والثقافي برر في أعمال خيرا الروائيّة، وهذا ما بدعم مقوله البعض من أنّ كتابات خيرا القصصيّة هي تتعلّق أساسا بالمتحقّقين . ولا شكّ أنّ نحصيل صفحات في كلّ رواية لحديث الأبطال حول النقاة والفرّ ، يبرر هموم المثقّف العربيّ وخاصّة المثقّف العائد من الغرب بعد أن تتبيح بالحضارة الحديثة وابهر بها ، العائد إلى الوطن لكي يعيش واقعا مرريا مخالفا لما كان يطمح إليه . إنّ خيرا في أعماله الروائيّة بتحدّث بلسان المثقّف الذي يعيش واقعا متردّبا ، يسعى إلى تحاوره وهو معتّر عن ذلك بأسلوب نسمي عباراته إلى المعجم المكريّ والثقافي الحديث جداه العصر ، والذي بدأ يصارع ويصطّرع في عالم عربيّ أحسن أهله بالهوّ الماضيه من عصرهم الحاضر وواقع فكرهم المترقّي . فكلّ لا بدّ من المجابهة والنقاش الحاد الذي يصل حدّ التضاد من أجل تركيز فكر جديد ومصطلح جديد به يفرص داب وتمام رؤيه خاصه إلى الكون والعالم .

-
- (1) مرويون (ابدرى) - [1896-1966] كاتب فرسي ، درس الطّب ومارس السّعر ، له " حبل النفوى " " نادحا " ، عرف بنبأاته للمذهب السريالي .
- (2) الحلاج (الحسن بن منصور أبو مغيب) (توفي 309 هـ - 922 م) فيلسوف صوفي عربي . اشتهر بالبريق عدت بم صلب .
- (3) فولتير (1694-1778) كاتب فرسي ساخر في نقده للمجتمع . له " صادق " (Zadig) " بحث في الاخلاق " " الفاموس الفلسفي " ، كان معجنا بالكلام الكلاسيكي .
- (4) ألبوت (توماس سينر) - [1888-1965] شاعر ، ناقد مسرحي انكليزي . اشتهر في مذهب الأدب في هذا القرن ، وبخاصة في السّعر العربي يعرف " نارضة الخراب " (1922) - سيجصل على جائره بول 1948 .
- (5) لافونين (جان دي) [1621-1695] شاعر فرسي اشتهر بحكاياته وقصصه على لسان الجنان . خصّص له خيرا مقالا سره مؤجرا في مجلّه " الحبل " ربط فيه بين اسباجه القصصيه والحكاية العربيّة " كليله ودميه " .
- (6) بونع (كارل غوسنات) [1875-1961] عالم نمساوي سويسري . أحد مؤسسي علم التحليل النفسي .

5 - المصطلح الاجتماعي والاقتصادي : برر هذا المصطلح بصفه خاصه في روايه حبرا الاولى فهي راحره بالكلمات ذاب الاسعاد الاجتماعيه والاقتصاديه . وقد فاق عدد هذه المفردات الخمسمائة كلمه . بل إن الكاتب تحدّث عن الدراسة الاجتماعيه نفسها ، وقد جعل أحد أبطاله وهو الشاعر ناصر الحموي يقوم بدراسه عن " نظور الحياه الاجتماعيه في المدينه أثناء القرن الأخير " (1) . وإن اهتمام الكاتب ، هو في الحقيقه ، يتعلّق بوضع العرب الفلسطينيين ، في العقد الخامس من هذا القرن . ولاحظ أنّ الحصاره العربيه بدأت في التغيّر وأمسّت وحدتها الأساسيه هي المدينه . فالمدينه أصبحت قطبا جديدا توصّلت معالمه وتوسّعت فروعها . ولا شك أنّ الاقتصاد هو الدافع لهذا التغيّر . لذلك نجد في الروايه الكلمات الدّالة على الإقتصاد وفيره . ويذكر على سبيل المثال الكلمات التاليه : "المال" و"الفلوس" و"الحنيه" و"فلس" و"نروة" و"دابير الذهب" و"الذهب" و"المجرن" و"المسحر" و"البحتيش" و"البقود" و"السعل" و"العمل" و"الفقر" و"العنى" و"الأثرياء" و"الفقراء" و"الريح" و"الريح الضئيل" . إنّ هذه الكلمات نتردد العديد من المرات وهي توحى لنا بتعبّر المجتمع العربي من مجنم رعوي فروي إلى مجنم جديد أصبح يعبس عصر المدينه . وإذا المدينه هي الإطار الجديد للعيش . وقد بوضّحت معالمها وبررت بشوارعها وأحيائها وعماراتها وفصورها وقذارتها ، كما تجسّمت فيما تبرزه المدينه من تنوّع في الحياه العامه . فإدنا نجد أناسا أغنياء غابه الغنى . فبختلف ملابسهم ويتوّع نسايم . فهناك المسانس والبلورات ومآرر الذهب وهناك العطور وأساليب نصصف الشعر وملابس الحرير السّفاف . أمّا في الأحياء المقمره فلا نجد إلاّ الأسمال والخرق . ولا عدم في المدينه آلباب حديثه أحدثها العرب وتسرّبت إلى أسواق الشرق وهي الكهرياء والسيّارات والكراموفون والساو والراديو والاسطواناب . وفي هذه المدينه أحدثت المحاكم والبريد وذلك دليل على أنّ هذه المدينه قد أحدثت بأساليب السحصر وأصبحت سيعمل ما يفره السّقدم الآلي من اختراعات ويمرّاب العقل السريّ كالللمن والخرائد السّتاره . أمّا في الأحياء المقمره فمجن واحدون صوء المصباح البمطي والمجاري ولعب الورق وأناس المياه والأرقه والممسّرات الصّنفه

(1) حبرا - "صراح" ، ص 64 .

والحمادى والطواشى السفلى وما يعاينيه من الأمطار والأوساخ .
إنّ مدينة حمرا تقوم على ثنائية الفقر-العنى / العسر-الرفاه ، هي مدينة
البطالة والمآسى ومدينة المذعة والاسنراحة . ويقابل هذه المدينة في مجملها القرية
بسكونها وهدوئها النادرين .

ويقيم الكاتب طرف حمىّ مقابلة بين المدينة الشرقيّة (القدس / بيت لحم)
والبلاد الأروبية / العالم المنفّذ . وضمن هذه المقابلة يستلّط الكاتب الصوّء على
الوضع العربىّ من الخارج ومن الداخل في آن واحد .

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى ورود كلمة " اللاجئين " حيث قال المؤلف : " كان
علينا أن نقصد المدينة كاللاجئين ... " (1) . وإذا اعتبرنا أنّ هذه الرواية قد كتبها
صاحبها سنة 1946 باللغة الانكليزية ، ثمّ ترجمها إلى اللغة العربية بعد سنوات
وبالتحديد سنة 1953 (2) ، فإننا نعلم أهميّة هذه الكلمة خاصة أنّها قبلت قبل
انتصاب الصهاينة بفلسطين سنة 1948 . ولعلّها وليدة رسم الترجمة .

إنّ المصطلح الاجتماعي والاقتصادي له حضور مكثّف في هذا العمل الروائى
وقد استقطبت المدينة الاهتمام حيث تكرّرت أكثر من ثلاثين مرّة كما أنّ القرية كلّ
لها حضور متميّز حيث كرّرها الكاتب حوالي خمسة عشر مرّة . ومهما يكن من أمر
فإنّ معجم المؤلف هو من المجال الاجتماعي الاقتصادي المعروف . لكن المهمّ هو تركيزه
في هذا العمل بالذات على المدينة باعتبارها العنصر الحديديّ الذي طرأ على المجتمع
العربى وبدأ بنمو وتطور وممتدّ .

إلا أنّ هذا المصطلح يساقص في الروايات الأخرى . فإنّ ورد هذا المصطلح في
" السّمينة " لكي يوضّح التطوّر الحاصل في سبب المجتمع العربىّ من حبس هناك
وفئاه إذ نظرق الكاتب إلى الحديب عن حاله الفقر الذى يعبّسها جموع النّاس ، فإنّه
أنصا سخّدت عن اسراض للارسمراطيه المدججه . أمّا في روايه " الحب " فإنّ هذا
المصطلح جاء في تلميحاً خاطفه عند المقابلة بين ولند من ناحيته وكاظم اسماعيل من
ناحيته بأنّه أو عند الحوار والتّفاص بين سخوص الرّوايه وخاصّه بين ولند

(1) حمرا - " صراج " - ص 37 .

(2) حمرا - " تسابع الرؤيا " - ص 125 .

وعامر عند الحميد وحواد حسني . فكانّ هذا المصطلح بدأ يتناقض ويحمت ، لكي نأتي روايه "العرف" ، فسمى هذا المصطلح في شبه المفقود . ذلك أنّ المدسة العربيه استقرت واتحدت معالمها النهائيّة . ولعلّها أمسب " تلك المنروبوليس الكبيرة التي - كما في العرب - تفتلّح بهائيّا بن أهاليها أوأصر المربي " (1) في حين ركر الكاتب على ذات الإنسان عامّة والإنسان الفلسطيني خاصّة ، وقد عمد هوّيته واعدمت حذوره فأصبح موضوعه الكيان ذاته لا ما يحيط بالكيان من ظروف .

إنّ هذا المصطلح برر بصمة جليّة في روايه " صراخ " في حين جاء وروده في الروايات الأخرى متناقضا حدّ الانعدام في آخر أعماله .

6- المصطلح النفسي والجنسيّ : هذا المصطلح هو الأكبر حضورا وقد رأينا الجمع بين المصطلحين النفسيّ والجنسيّ لأنهما في الأخير يتكاملان . فليّ كل المصطلح الجنسيّ مرتبطا بما يحمله الإنسان من تنق وعواطف وأحاسيس تلي عليه رؤية خاصّة للحس المقابل وللكون ، فليّ المصطلح النفسيّ يحدّد هذه الميول ويعتبر بأبرها في حناه الإنسان من أجل إيجاد سبل لفهمها ودراسنها ومعالجتها إلى أمكن .

أ- المصطلح الجنسيّ : إنّ روايات جنرا معج بهذا المصطلح . فمعجم المؤلف في هذا المصمار برّى عابه التراء . ولا غرابه في ذلك ففي رواية "صراخ" ورد الحديث عن الجسم البشريّ وأعضائه ، بصورة متوانرة . فأكثر من مثني كلمة هي دالة على هذه الأعضاء إلا أنّ تركبها كل على "العين" و "الوجه" و"الشفة" و"الحسد" . أمّا في رواية "السفينة" ، فليّ الحسد ممسي الكائن الحيّ الموجود في السروالعلايّة . وقد تحدّث كلّ الرّواه والأتطال عن مبولهم وعواطفهم وأحاسيسهم بل إنّ العراء سارّوا في هذا المجال ، رغم غريبهم وساعدهم . ففي هذه الرّواه ممسي هذا المصطلح ممدا هامّا لفهمها ، بل لعلّه المسمد الذي يسرّ فصح الدّواخل وإررار العمد . ويكفي أن نورد صفه نصف فيها الرّاوى الوجه لكي ننقّل إلى حضور الحسد وبالتاليّ حضور هذا المصطلح بمسول الرّاوى ... "عما قليل سيجرحون من صمراهم الصّقه

(1) جنرا - "الص والحلم والمعل" - ص 361 .

خروج الحماسات من أوكارها . أو خروج الفئران من حجورها . بعض الوجوه يدرك بالطيور (وبعض الأيدي السمعة المسدقة الآامل الصدقة الأطافر يدرك بعصافير الكباري) بعضها يدرك بالموارض بالجلد بالسساس وبعضها بالحصار . هناك وجوه كالمریط ووجوه كالمادجل وأحيانا تبدو الوجوه بحدده بصريّة ، كوجوه الملائكة ! أمّا وجه اميليا فكان وحها من وجوه المحم يدركني بالشرّ . في العينين الرقاقين لمعة حادة تؤكد ما في السّمين الكبيرتين من عذر صريح . إنه وجه أقرب إلى اسندارة وجه الطفل . ممّا يؤكد أنّه غير وجهها الحقيقيّ ، لأنّ في العينين والسّمين ، رغم ابتسامها المسنمر ، صلابة وعفا . فهي كأنها تقول: إن تأمّسي ، فعلى مسؤوليك ! " (1) . إنّ التركيز على الجسد عموما والوجه بصفة خاصّة هو خاصيّة تانته في أعمال حبرا الرّوائية . بل إنّ هذا الجسد يمسّي في رواية "البحت" إنتادا يلتدّ بذكره الرّواة . فالجسد مرحلة من فرض الداب . ولما يلتقي والسعر يصح الجسد إعلانا عن الفرح القادم ، لتعرف وصال رؤوف أحبرا قائلة : " خطاباك معي كبيره وليس أقلها أنّك علمني هذه الكلمة : " الجسد " وأنّ أسد من عرف في حباتي تعلّم بأمور الروح ، بأمور الذهن بأمور لا تمتّ للدنيا بشئ . أوقعني هكذا في خطيئتك . أن نلعب الجسد نمتّ تنحب عن الحمر في الرّوح . ولكنّ الجسد كسرا ما يلتهب ولا يمسّ للروح أو فيها إلا الرّماد . " (2) أمّا مريم الصقار فتحصر أمرها في الجسد وعنفوانه تؤكد : " ... كبت في العشرين نمتّ صرت في التلابن . وأخذت أرّعت لمقدم الأربعين . وأخيرا أصبحت امرأة حرّة ، مرّة أخرى - نعم . مسافره طالته ، أكبت أطروحة باربختة - نعم - امرأة متحدّده ؟ نسب أعلم . بحيء يوم بلنهب كسرا البراكين ، وألتهب معه كسرا البراكين ، ويعود حسدي إلى ذلك العنموان الهائج المائج القدم نمتّ معاودني السقمه وأصرح من الألم والأرق ولا أعلم سنا وأبدو أنّي سرم تلك الأولى ... " (3) . إنّ رواه "البحت" تركّز على محمد الجسد ، فهو بار بلطي ، مملك في دانه تلك الطافه البارنه التي سيجد على

(1) حبرا "السّميه" ، ص 11 .

(2) حبرا "البحت" ، ص 272 .

(3) م.م. ص 208 .

المستوى المسمى وهي طاقة الحبّ الذى يدفع الجسم إلى الموران والحسد إلى الانعقاد (1) . وهو ما ركّزه روايه " الغرى الأخرى " . فالبطل يعترف بالحسد ويعرف به . فكّما التّمى الرّاوى بالمرأه إلّا أنغمس معها فى الحرّة الحسّه الأولى . فإذا الحسد حضور مكّتب . وسدّ البداية بلوح لنا هذا النعّى بالحسد . بقول الرّاوى : " وكما ادهشت لرؤية العصفير تطلق أسرا من الأشجار عند سماعها أصوات العيّارات التّاريّة ، ادهشت لهذه الفتاة حين أدارت إلّى ظهرها ، ورفع أطراف تنورتها عاليّا حتّى اكشف ردفاها عاريين ، وجعلت تهرّما عرا فاحسا أمام عينيّ . وفى تلك اللحظه احنى بعض الذين قريبا إلى باب الخوض ، ورفعوه وسدّوه بالرتاحين والفتاة مارالت تستعرض أمامي ردفيها المكّورين الأبيضين ثمّ ابرلت تنورتها واستدارت نحوى وقالت وهي تنحنى وتكئ ، على الباب المنخفض : " لم ينبو أحد لم يركب معنا هبّا " (2) . إلّا الحسد يؤكّد حضوره فى هذه الرّواية . فالفتاة سبّح حسدها بل إلّاها بفضّ وجها أيضا : " أُنعت [كذا] النظر فيما بينهم ولكننى لم أستطع أن أسبّح وجها واحدا أعرفه . فى الواقع لا أظنّنى رأيت وجوها بالمعنى المألوف - بل عشرات من الأفعى المنسابة ، المبهمة . فيما عدا وجه الفناء النّسي بفضّ عليّ بحننها ودعوتها . فقد كان وجها سائلا بخلو من حس ، محافظا بسعر فاحم يبلغ الكنفين ، وقد تشعّثت حصلانه ونظائرت حول الحس والحسد : وجها لا أعرفه ، ولكننى أستبينه بوضوح " (3) . إلّا الوجه هو ، فى الحسمة ، الحاب القابل للمعرفة وبه يفاضل النّاس ويعارفون . إلّا أنّ عدا الوجه رغم إحساس البطل باستبانته بسمى الوسيلة الأساسيه للإعماق به . فالبطل سلبى بهذه الفناء عدّد المرّاب ، لكنّه لا يعرفها إلّا بعد الوقوع فى أحاسنها ، وهي بذلك ممثّل المرأه - " حواء " فى حطّبتها الأولى المبكرّة .

-
- (1) حبرا - "الحب" - ص 192 . بقول وليد : "... أدركت أنّي قد" سقطت أخيرا فى عالم الحسد ، عالم الحسّ . عالم الرمن..." .
(2) حبرا - "الغرى الأخرى" - ص 8 .
(3) م.ن. ص 9 .

إنّ الكلمات الدالة على الحسب وردت في الغالب الأعمّ بمعنّية بالخسد وهي
مع كلمات أخرى دالة على العلاقة الحسنّة توضّح التوطيف الأساسي للخسد .
ففي روايات حسرا يربط الخسد بالمفعل الحسيّ والحبّ ، بعيدا كلّما عن كلّ
اعبارات أخرى اجتماعيّة واقتصاديّة وبشاقته فللخسد حقّ . وهذا الحق
هو هذه الطاعة التي ننصح على العالم فيفاعل معه وبمفعول به . وكلّ
روايات حسرا تجمع بين المعنى بالخسد والإنسداد للحبّ . لذلك نكرر الفصل
والمداينة والآثورة والحيوانيّة والمصاحفة ، وإن بدت هذه الكلمات متوجهة
حالة في روايته " صراح " فإنّ " السّقيمة " و " الحب " و " العرف الأخرى "
أعرفت في وصف المشاعر الآثارة . فكلّ السحوص محبّون ، ديدهم حسر
وعمادهم سبل وحبّ وعيام . و " لمى " تحدّ لده وتنفع كلّ الامفعال ، فسروح . إلا
آنها نغاسر وبلاحق " عصام " وكذلك بمفعول " سها " إذ يصفى " ودعي " ، أنا ونسند
سعود فهو من سواد برح الحدى وهو معروف بحسبه النوى بالحسب وهو
حبّون صائب ، بمفعول صاحبه ولا يقول إنه يعنى لخطبه حنا ، دون صاحب . مرم
الصغار يسمى إلى برج العدراء إلا أنّها تذهب سرفا للخطه الانساء القصوى .
أمّا في روايته " العرف الأخرى " فإنّ الحسب يسمى فعلا إراديا بنساي . إنه
الإسبال ، وقد وجد الظروف الملائمة . فكأن " العرف الأخرى " هي ولست
في المجدور المسباح أو سظمه المحرام المباح . يقول الراوى : " لبّ دراعها
حول عيني مره أخرى ، وأظنّ سقمها على فمي بهم كتب أنا أولى
به ، وقد استعربت ذلك منها . لأنّ عيني سعاد أنها سظمها دانا
باعتبار المادّ في العزل ، وانتمّع إراء سبادري ، ولر بعض العرف
للاسراده من حراري . ولما استعربت كفى على حصنها استهب إلى أن
غابها من الحضر سرفا حنى بهائه فيه صف من الأزرار السوداء
الكبراء فربح أنّها وأحد وأحد وهي تصاحف حول وجهي وسفوف . " " " .
إلى أن شكّكها حنينا وأحسر أحد حاسي التمسال الصافي سافط إلى
الأرض . لتكسف عن فحديها التدعى ، وجعلت الحسبها ، صفلى بانصلي

لديدين ، ألعنني ملمسهما ، كأتى حرعت مسكرا أخرى فعله فيّ على المور . ثمّ
دسست يدي بينهما ورحت بها على اللحم المكندر الأملس إلى الأعلى ، وهي بدلال
تصمّ ولا تصمّ فحديها وبهمس " لا ، لا أرحوك " ثمّ باعدت بينهما قليلا لكي يرتفع يدي
إلى أسفل بطيها .

في تلك اللحظة اللذيذة اللبنة ، أطبقت فحديها بقوة على أصابعي... (1) .
إنّ المعجم الجنسيّ له حضور مكثف ، بل هو شديد الكثافة ، فلا نخلو صفحة
من الإشارة إليه أو الرمز له . ولا عرو في ذلك ، فهذا الأديب يسعى إلى
تصوير "إسبانية" الإنسان فهو يبحث عن تلك المناطق المظلمة لكي يبيّرها ويوضّح
رواسيها .

وكما بيّنا أنفا عند تحليل النصوص فإنّ جبرا خلق شخوصا متنقّصين ناطقين
لكي يبلغوا رسالة الإنسان بما يتميّز به كإنسان دون مواربه ولا نموبه وبلا أفعه .

ب : المصطلح النفسي : هو المصطلح الذي به يمكن ولوح عالم جبرا الروائي
فهو حاضر بكثافة عبر الصفحات . بل إنّ عناوين الروايات ذاتها تحمل طاقه إيحائه
تحيل مناسرة إلى هذا المصطلح فـ " صراخ " عنوان الرواية الأولى تتحلّى للدارس
حاملًا لنسجه بفسية واضحة . فالرواية روايه صراخ وصباح واستنحاد وبوره ، بل
هي روايه النعتر والنطور والانتمال من حال إلى حال وس وضعته إلى أخرى .
فـ الرواية رحلة في ليلة من ليليّ الرّاي الذي يسمي على حقيقته ، فعي
واقعه ونمستك بدانه . فيرمي بـ "الطاهر و" "الفسور" حاسا ويحصر اللت والباطل .
إنّ روايه " صراخ " لا تخلو في كلّ صفحاتها من أفعال دالّة على البصوّ المتعمل :
فأفعال "صرح" و "نادى" و "صراخ" و "دعا" هي أفعال مناسره عبر التطور لا تخلو
منها صفحة . أمّا روايه "السّقيه" فهي ، وإن لم تدر عبر عناوينها معاني الصّباح
والاستعانه ، فإنّها تمرر مناسره إلى الرّجل أي الخروج من مكان إلى آخر ، من
وضعته إلى أخرى . فالأبطال راحلون ، هاربون بالأساس . وما هربهم أو سعيهم إلى
الهروب ، إلّا لأسباب ذاتة بفسية محدّده .

(1) حبرا " العرف الأخرى " ص ص 56-57 .

وفي رواية "البحث" ننحلي المصطلح التسمي بجلاء ووصوح كبيرين ، إذ العنوان ذاته حامل لطاقة مستنة ممثلة في كلمة "البحث". والبحث استكشاف للذات وتحديد لمسار الحياه . بل إنّ هذا البحث يقوم به مؤرّخ هو الدكتور جواد حسني ويعاضده فيه رواء آخرون منهم المريض نفسيّا كـ"مريم الصقار" أو "ريمة وليد" وأيضا ابراهيم الخاج بوفل ، ومنهم الطبيب النفسّي والدّارس الاجتماعيّ كالدكتور طارق رؤوف وكاطم اسماعيل وعامر عبد الحميد . إنّ هذه الرواية مفعمة بهذا المصطلح مضّمّة به . ويرد هذا المصطلح في رواية "الغرف الأخرى" في العنوان ذاته . فـ "الغرف الأخرى" ليست إلاّ تلك المناطق المحرّمة التي إذا ولجها أحدنا اكتشف ذاته وبدأ أّمّام الآخرين على حقيقته . فـ "الغرف الأخرى" عالم بصيّ داخله فاقد لذاته ، منسبط أّمّام الآخرين لدراسته واستكناه دواخله ومكوّناته . إنّها الغرف المظلمة ذات المرايا ، يلجها البطل فيصمّد هويّته ويعرفه الآخرون وفق ما يسيهون له أن يكون . بل إنّ بطل "الغرف" يدمج في عملية نمويّة هي تنحو مسيّ التحرية العلمية . إلاّ أنّ الهدف منها هو إبرار غرابة الفرد في هذا المجتمع الإنسانيّ الفاهر للمرء ، القابل للذات المخوّفة . وفي كلّ هذه الروايات وردت عبارات تدلّ على هذا المصطلح . فلا تخلو رواية من معاني "العنق" و "الهيام" و "التشوق" و "الكلف" و "العلقي" و "العرام" و "الإبنار" و "الرقّة" و "اللفظ" و "اللدة" و "النعمّة" و "الرأفة" و "العاطمة الجتّاسة". ولا تخلو أيضا من معاني "الصباغ" و "المتاهات" و "البحث" و "الصراع" و "الخسارة" و "الصراعة" و "السّحار" و "العصب" و "العنف" و "الكثرة" و "الحبسة" و "الاحتناق" و "الآوهام" و "الخصام" و "النعشاء" و "الحصى" و "العبط" و "السراسه" و "العجرفة" و "الاضطراب" و "السوّتر" و "اللف" و "الدورل" و "الغار" و "الكرباء" و "الحراة" و "الحماقة" و "الخرخ والرعب" و "الخطر" و "الريسة" و "الحبسة" و "الخوف" و "الرحمة" و "الحفلة" و "الهلّيع" و "الاستسلام" و "الهرمة" و "الهروب" و "الرفص" و "الحبوس" و "النّوس" و "السقاء" و "السحي" و "السّام" و "الصحر" و "الطلق" و "العزلة" و "الانعرال" و "البرم" و "المرض". وكلّ هذه الكلمات تعود بالأساس إلى صنفين : فالجموعة الأولى وهي المعطّلة بالعنق والهيام وهي تحمل معاني العلو والسمو ويمكن أن يطلق عليها فطب التّبار

وهي مرصطة بالعالم السماوي، في حين أنّ الصنف الباطني، وهي الكلمات الدّالة على فطب التّراب وهو مرصط بمعاني الطين والسقوط المنمى إلى العالم الأرضي . فكأنّ الكاتب تتأرجح في رؤيته بين العالمين : عالم أرضي وعالم سماوي . ويؤكد هذا التّأرجح صنف نالت من المصطلحات بجنيح إلى إبعاد تعادلية تطلب فلا يدرك ، لذلك نحد كلمات دالة على "التّوارس" و"التعادل" و"الإنسجام" و"الوئام" مثل : "الاطمئنان" و"الرّاحة" و"البروج والابتسام الظاهر" و"التطهر" و"الانتقال للتّشّس" و"المخلص" لكي يصل إلى الحرّية والبلاد الجديد . وكلّ أعمال جبرا الروائية والقصصيّة تتفق وهذا المسعى . إلى المصطلح النفسى متواتر الحضور كثيف العدد . ففي الرواية الأولى أحصينا ما يريد عن ألف ومائة كلمة ضمن المصطلح الحبسى والتّفسى . ولذلك فهو يمثّل مفتاحا هاما لولوج هذه الأعمال . إلى هذه الروايات نفسية بالأساس واجتماعية في مرحلة تالية . وقد استمى المؤلّف هذه المصطلحات من الكلمات ذات المدلول الرومنسى . بل إلى هذه الكلمة وردت في روايته الأولى صراحة إذ جاءت على لسان بطله بقول "أما أن أنروّحها فمسألة أخرى، وآتى لي في روماسيني أن أتحتل رواحا لم ين على حتّى ؟ لن يكون معنى رواحى منها إلّا آتى طمعت في مالها" (1)، إلى هذه المصطلحات جاءت في أغلبها مرصطة بوضع الأسان في هذا الكون . وقد وجد الكاتب في المذهب الرومانسى ما اتفق ورؤيته . ولا عجب في ذلك ففي منتصف هذا القرن إبان بداية ممارسته للكتابة كانت الرومانسية في الأدب العربى قد أصبحت هي المدرسه التي استند عودها وقوّى معولها واحتدّ بأبرها .

إلى اللعبة في أعمال جبرا الروائية غنية بالمصطلحات المدرجة ضمن قاموس "المدسة" . ولا عرو في ذلك فالمدينة أمست مركز الاهتمام في الوطن العربى، وقد سعى الكاتب إلى التعبير عن الهموم التي يعسها الانطال/وهم في العال العالم مستقون يعسبون حاله وجودته ممار بخلق العصر وسئ بالصرّاع الحادّ والمأساء المادمه . ففي روايه "صرّاح" يعس أمن حاله حتّى فاسل ، فعثر عن نفسيه بلذ متحدثا عن كلّ سنّ ما فيها بواج كاتب ممسوعه أو هي سنه ممسوعه ، وهي تلك المناطق

(1) جبرا- "صرّاح"- ص 75 .

المظلمه التي كان المرء يحار السكوت عنها والصمت إزاءها ، وبمقد حديه من
لواعج النفس وميولها والخس وعالمه الوردى ، ورعم تعبيرة داك المتسم بالخرأه
والحساره ، فإته لم يكن إباحآ بصورة مفصوآة . وإتما عبّر عن واقع يعيسه البطل
مأولاً مجاراه الواقع نفسياً واجتماعياً . وقد ساعد المؤلف على ذلك أن بطل . .
تحدث بصمبر المتكلم، فكآته يفصّ القصة لنفسه أولاً وأخرا . فحله يفتصح تدريجياً
ويفصح الآخرين . وإذا ستلك اللبله ذاب الارهاصات المتعدّة ، توضّح ما خفي وترر ما
كم وبفصح ما سر . ويكون الصراخ عنوان الخلاص كآته الميلاد الحديد .

أما في رواية "السّمينة" ، فلنّ الأبطال يعايتون حالة إرهاب متواصل ، فكلم
محتون ، وكلمهم هاربون وبحدون في السّمينة مستمرآ من همومهم إلى حين، إلا أنّ
"الهيركيوليز" لم تكن إلا المكان الماض ، فالهارب واقع والملاحق مفتضح . ومن نمّ
نتعرّى الحفايا ونكسف الرّوايا المظلمه . أما في رواية "البحث" فلنّ الأبطال ساعون
إلى إعاده تركيب السيرة الخاصه بولد . فإدا هم بتحوّلون إلى سربا لبسّات
سعدّة ، هي فئات وليده المجمع الحديد ، مخرج المذهب العربى التى تحاول
الانغماس في عصرها . لكنّ معضليها الكبرى جعل المسيره غير معروفة العواقب
ويسمى المارقة من الواقع المعبس والطموح المرفب جلبّه واصحة . لذلك أتت كلّ
المصطلحات ضمن هذه الثنائيه : واقع المدينه العرسه ، والمطمح الذى يسعى إليه
المنقّف ولا يصل . أما في "العرف الأخرى" فلنّ النطل بعس المناعة والصناع . فكأنّ
المدينه انحلت لتحلّ محلّها مؤسسه سراءى سينه بالمدينه الكبرى ، إلا أنّها مؤسسه
بصهر المرء فبمقد حقيقته . فإدا هو عانت عن دانه مطروح للمسرحه والدرس ، وفي
كلّ هذه المصطلحات ، ومن خلالها تتضح لنا :

أولاً : فمدان بكاد يكون ناباً لمصطلح الساسه ولا عراه في ذلك ، فحبرا
فلسطيني مؤمن بالحق وهو يعلم أن عاب الحديث عن الساسه هو س : صمم
الساسه ، إصافه إلى مبدئه مموله الحق مما دفعه إلى سد السعاراسه والمقولات
الساسيه الداعته إلى الانرام "الإلراى" .

ثانياً : لنّ كثره المصطلحات الفكرية والنفاسه وكذلك مصطلحات الطبعه
والكون والمفردات الاجتماعيه والاقتصاديه إصافه إلى المصطلحات النفسيه والخسّه

بدلًا ، بل يؤكد بطريقا التي عتبرا عنها في المصنوع السامع . وهي أنّ هذه المصطلحات إنّما تحمل في طياتها ذلك التعدد للأصوات ، فيعدّد هذه الكلمات وتنوعها ببرر خاصّة أعمال جبرا التي تسعى في جعلها إلى كشف التعدد وإسرار حقيقته وجوده . فكلما تعددت المصطلحات ، تعددت الأصوات وتكاثرت . وكلما تكاثرت الأصوات عملت على إيجاد التركيب السمعي الذي يقوم ، أساسا ، على تجمع أعداد وفيره من الرؤى عبر الكلام . فإذا هي نعمات متقابلة متوافقة ، متداخلة ، متعاطفه تسعى في مجموعها إلى إيجاد نسيج متكامل يبرز فيه الكلّ من خلال الأجزاء ، وتتمازج فيه الأجزاء بالأجزاء في ضرب من الاتحاد والكمال .

ث - الصفات :

إنّ الفنّ الروائي عند جبرا يرتكز في جانب كبير منه على الكلمات التي يفيد الوصف . فهذا الكاتب يولي أهمية خاصّة للوصف عامّة وبصوير الحالات خاصّة .

١- المحسّي والمعنوي :

وقد وردت هذه الصفات في أعمال جبرا الروائية ذات مداليل حسّية وأخرى معنوية . إلّا أنّ المداليل المعنوية هي التي كانت غالبه . فقد وحدا في رواية حبرا الأولى ما بناه الخمس سائنه كلمة دالّة على البعد المعنوي ، في حين كانت الكلمات ذات المدلول الحسّي لا تفوق النلازمة كلمة . وهذا بدلًا لدالته فاطعه على اهتمام الكاتب بصوير ما يعنمل في النفس من عواطف وأحاسيس ، ولا بهمل الواقع فيعتمد إلى البصوير الماديّ لأمر قد يكون معنويّ . ومن الكلمات ذات الدلالة المادّيّة تركبها على وصف الحسد وأعضاء الجسم ، كما وصف الباءات من قصور ودور وطرفات .

أما في روايه " السّمينه " فإنّ الكلمات الماديه التي يستعملها حبرا لبصوير السّمينه ذاتها ، هي كلمات حسّية إلّا أنّها سرعان ما تنعكس في المعنويّ من المعاني حول عصام سلمان واصفا السّمينه والمحيط الخارجيّ : " كان ظهر السّمينه مهجورا ، إلّا من ثلاثة أو أربعة ، كلّ على افراد ، كلّ يحمل ولا ريب مرصه على نحوه الخاصّ ، حرجب وأنا ألعن ، حرجب والحمد مملا البحر أمام عيني البحر المظلم الرقيق ، الذي بصقّ سوجه الناحره وسوسه ومعابه .

كان الممر قد غاب ، فاسودّ امتداد النّمْ حولنا تحت تريق النجوم الكبار
المراصّة . وإيقاع الآلات في حوى الناخرة في صرب ونبز مسموع . وفي وسط المحقد
الغارم أمانى انقذت "لمى" ، لانس ، عاربة ، لا أعلم . فهي في سابها ، ولكتي أرى
كلّ جارحة من جسمها . فالسفنال الرياسنل المعطرتان بالزّوج ، والنديان المنطلقان
من السميص - إتها هنا أمام عيسى ، وراء عيسى ، على بعد متي بين يدي " (1)

إنّ الصورة الحسيّة عند حبرا متأصلة في التجريد، ففي تصويره لحالة خروج
البطل إلى ظهر السّمينية اتحد "المحقد" و"الكره الشديد" الرامز إلى النورة الداخلة
مفهوم الامتداد اللانهائي كأنه الطير العظيم الذي يسدّ الآفاق أمام العين ، فيسمي
العالم المحيط ، وهو هنا ، البحر ظلما سوادا . إتها الصورة المعبوية التي تحد في
الصورة الحسيّة مداها فتكوّنان معا صورة جديدة هدفها معنوي تحريدي . فالمقصود
هنا ، هو وصف الحمد الدّفين لكّته حمد كبير يمدّ امتداد البحر . ويؤكّد ذلك هذه
الصورة التي يوردها وديع الراوي : " لعد انصرفت إلى الرسم ، انصرافي للدرس ،
ورسمت اللال وأشجار الربوب ، رسمت السيوب وقلعه النّيّ داود ، والمروباب
وهنّ سبع اللعب والفحل والبيدورة التي سسيت من بين صخور الأرض ،
الصّخور ... امراء رائعه هائله ، ترفع وتنخفض ارنماغ واحصاص البهدين والبطن
والمحدث . وبعد مدّة عندما ابناغ أبي قطعه أرض في الشفه المرفقا ، كبت على
عهدي مع فامر - أعارل الصخر ، ونببا نببا على خرم منها ، وآنا أعارل الصخر
وركصب وراء قبابات حسلات ، لآتهن كّن كالصّخر ، كالأرض التي سنوق من بين
صلاابها طراوه الخصره وبكهه الماكهه " (1).

إنّ حبرا بعد مبعّة في مرخ الحسيّ بالمعبوي والمعبوي بالحسيّ ، فالصخره
امراء ، والمرأة صخر بسده الفرد للفعل فيه والافعال به . أمّا في روايه "النحب"
فإنّ بحره ولید مسعود المطلق من "سادته الاعضاءنه وضمه الاخلاصه وأحواله
النفسنه خرقه إلى مرحلة التّسك بسده ولا بصله ، بظله ولا بذكره . وتعلّا قبّنه
بحسّ ضروره الإهمال بالחסد فيعود ناسنه إلى الأرض بعرف ولید قائلا : "ناسعداي

(1) حبرا - "السّمينه" - ص 15 .

(2) م.ن. ص 63 .

عن حياه التأمل النبي علموني أن أعبرها وحدها حياه الروح أدرك آتني قد سقطت،
أخبرا ، في عالم الحسد عالم الحسّ . عالم الرمن" (1).

وقد كان هذا الهبوط بعد تجربة حسية وصف خلالها المرأة المومس . يقول
السارد : "... هذه امرأة من نوع آخر حقًا ! ... رأيت أمامي جنبه صحمه ، داب
فحدين أبيصين ، منفرحين عن شقّ أجرد كأنه شقّ بقرة..." (2) .

إنّ خبرا يستلهم عالم الحيوان حتّى تأتي صورته المادية معتبرة عن مدى
واقعيّتها . لكن ذلك لا يعنى إغراقا في الصور الحسية . ففي روايه " العرف الأخرى"
نلاحظ بدرجة هذه الصور وقليتها وكفى أن نذكر بالبداية عند وصف الساحة ، فرعم
الصور الحسيّة الواردة في هذا النقدم ، فلنأنا نعلم أنها تهدف إلى تهيئة مناخ معنويّ
قادم بصور ضياع البطل وعربيته . لذلك فإنّ خبرا كثيرا ما يجعل الكلمات ذات البعد
الحسيّ مطيّة لأبعاد معنويّة هي تصوير لحالات الأبطال . ونذكر على سبيل المثال
الأوصاف الثّالثة : "الرّهور الذالّه" و"عبارات حمويّة" و"طلال الشيوخوخة" و"رواياتها
الهوحاء" و"نار حميلة" و"البريق الحسّي" و"صوت طروب" و"كهفي العميق الداخليّ"
و"وليمه الشهوة" و"ضحكتها الصافّة الساحرة ، الخلوه..." . ونجد الكلمات الدّالة
على اللون موقعها في خطاب خبرا الروائي . ففي الروايه الأولى أورد خبرا ما
يقارب أربعين كلمه دّاله على اللون . وقد كان اللون الأصفر مدلوله الكبير حيث تكرّر
في عشر مناسبات وهو كما نعلم بدّل على الموت من ناحته وعلى النحّد من ناحته
أخرى . فالصفرة موت كما أنّها تحل على مفهوم - البعث والنحّد . ففي الحريف
سقط الأنهار أوراقها الصفراء إلّا أنّ الأعصان نستعدّ للحياه القادمة المسحّده .
والمنايع لروايات خبرا نلاحظ أنّ اللون عنده هو تحديد للمسار القصصيّ . بل إنّ
روايه "العرف الأخرى" نجد في الوردة الحمراء الحفيفه الوحده التي أعاد البطل
إلى واقعها ، فمفصلها اسعاد البطل وعنه واستعداد طبيعته ودانته المفردة .

إنّ روايات خبرا عنيّه بالمفردات ذات البعد المعنويّ لكنّها لا تهمل الحسّي
سها ، بل إنّ المفردات الحسيّة تكون في الغالب ، مطيّة لبؤع المفاهيم المجرّده ، فمرسطة

(1) خبرا-"الحب"- ص 192 .

(2) م،ن. ص 191 .

"دسامة المادي بدفائي الذهني" (1) ويصبح التصوير إلى المحت عن الصيغ المحدده فنكر المصادر الصناعيّة وسعدّ . ولا غرو في ذلك ، فعالم جبرا هو عالم المنصف النائر أو المسنكين . والمنصف هو الحامل للورر الكبير ، فهو ممثّل الطليعة في كلّ المجتمعات وهو ، في وطننا العربيّ ، حامل في ذاته التورة ، لكنّها بورة داخلته هوجاء ، من الصعب أن تنطلق إلى الخارج . لذا تكون المعركة في الغالب الأعمّ داخلية، في ذات الإنسان النائر / المكبوح . فالمعركة ، إذن ، نصيّة بالأساس . ولهذا كسر قاموس المتردات ، وقلّب المتردات الحسيّة .

2- الواقع والرجز :

إنّ جبرا بضجّ كلماته بضرب من الشاعريّة ، فلذا هي سطلق على معنى أوّل هو المعنى "المضوح" والذي يستشفّه من "المعجم" . هو معنى تألّمت الفئات الاجتماعية والمحيط على اعيناره معنى مصطلح عليه سأ وبرعرع وعاس وتمّ اكنماله فأسمى معنى محددا واضح السمة والأطراف . إلّا أنّ جبرا شاعريّة وحسّه الفنيّ يبعث في هذا المعنى المتداول المعارف بكهة خاصّة فمسي معنى مغسّي بعساوه من عموص ببيع للتمس استشفاف ما ورائه ، في محاوله منها لاستكناها معناه البعيد . أو ما اصطلاح علي سمبته "معنى المعنى" . وهي روايات جبرا لا نعدم هذه الكلمات التي لا نصف عدد حدود معانيها "الأول" وإّما نمتدّ إلى معاني أخرى هي كالتسريح الشفاف الذي يفتح المسافد أمام العين للعوض والولوح في مناهات موحته . ومن هذه الكلمات بذكر في روايه "صراح" كلمة "الحققة" فهي نرد في مواضع ثلاثة . وقد دلّ في الموضوعين الأوّلين (2) على معانيها الأول . فهي الآداة التي يستعملها الإنسان عند سفره . إلّا أنّها في الموضوع الثالث دلّ - إضافة إلى معانيها السابق على إصمار سميه الهرب أو التفكير فيه . ومن هنا نرغم هذه الكلمة إلى مسنوي الكلمة المصاح أو الكلمة الرمر . والكلمات من هذا الصنف كسره بذكر على سبيل المثال : "السحر والرهور والمفهى والمكتنه والنوائد والفتحة ، والصراح والصور . إتّها كلمات مسحونه برمرته حاول الكاتب نوظمها النوظف الكاسل .

(1) يوفيق بكار "الأسلوب في عرس الرس" درس مرفوع - أداعه الأسناد سنة 1978، 1979 بكتته الآداب.

(2) جبرا - "صراح" - ص ص 11-18 .

إن هذه الكلمات هي الشاغل دأله على "معاني" ممكن الدارس من فهم أعمق ونساهم في فك رموز النص . ومهما يكن من أمر ، فالرواية ترقية عالية النراء في هذا الحجاب بل إن الكاتب تعمّد أحيانا الحديث " المهم " وذلك في بعض تعابيرها ، بمول على لسان أبي حامد محدثا "أمين" : "إن سيّدة من أسرة ياسر ، لا يذكر اسمها بالسط ، تركت لي رسالة تلمونية فحواها أنّها تريد رؤيتي تلك الليلة - إذا لم يكن في ذلك إرجاع لي - لتبحث معي أمرا ما نسبه صاحب المقهى" (1) . فالكاتب تعمّد عدم ذكر اسم السيدة إذ السيّدة تتضح بعد قراءة كامل الرواية وهي " ركزان " ولا يستطيع القارئ معرفتها إلا بعد الوصول إلى الصفحة الواحدة والسبعين . والكاتب أيضا تعمّد عدم توصيح الأمر الذي نسبه صاحب المقهى . وهذا الأمر لا يستبعد أن يكون خبر موت أختها عنایت . وقد أراد الكاتب ذلك الإبهام والعموص في سعي منه إلى الشويق الذي بدوره بصمحلّ خاصيّة القصّ .

وبرداد هذا العموص المحبّ أحيانا ، عندما يلتقي بكلمات متناقضة نظائر لإرار معنى عتوره الغموص : يقول الراوي : "أنا عائشان في هذا" اليسر المبيح " (2) .

وبصل التعبير إلى صرب من الشاعرية الميّا صه عندما يكون الحديث عن الحبّ والعشق : يقول : "تمّ نهض لنقول لي إنّها نحتني بجسدها فهو جزء من الشمس وهي منها" . ثمّ بواصل : "... أخذ أنّ دموعها قد بللت حديّ وكأّن حرا بنفادها تعجر عن وصفه ... " ثمّ بصل إلى التبيحه التآليّة : "عندها يساورني الفلق على ذلك الشوق العاص الذي يعتنيها ، فأسر نأته رعم كلمها بي بنعد بها عني" (3) . ففي دروه السوء وفتّه الحبّ يكون حال الدوبال ، ولعلّه صرب من التور المعمي . فالحبسه كلمه بحبيبتها لكنّها أيضا سكي ، كأنها نائسه نؤسا "تعجر عن وصفه" وهذا العجر عن الوصف هو الوصف ذاته أي إنّ المؤلّف عتّر ، فأجاد التعبير عمّا بليح الحدّ فبملمب إلى الصد . فهي ، في فمه حبّها ، براودها أفكار وحالاب آخر ، بحج بها إلى

(1) حبرا - "صراخ" - ص 6 .

(2) م.ن. ص 18 .

(3) م.ن. ص 29 .

شفاء قادم . وينوّج المعنى في الحملة الأخيرة وبخاصّة في "السوق العامص" الذي يكسّفه البطل في نفسة سمّية . إنّ هذا الإعراق في السحلب لما يجري داخل النفس أعطى لعبارة جبراً طاقة إبحاثية كسرة هي الشاعرية الحقّة .

إنّ روايه "صراح" جاءت مضمّخه بكلمات لها دلالتها الواقعية إلا أنّها تحمل في بعض الأحيان مؤشّرات معاني "خفية" هي تلك المعاني الإصافّة التي لا تكون إلاّ بفضل الإبحاء الذي يسعى الكاتب إلى إيجاده . وقد جاءت رواية "السّفينة" أكثر شاعرية وأعنف إبحاء . فكلمات "الصّحر" و"الانحار" و"الرّسم" و"البحر" كلّها كلمات مفاتيح قد أضاف إليها جبراً معاني مستحدثة . فالصّخر عنده صنو للسّفينة وللساطح الرّيح . يقول وديع : "... أقف على صحرة فيها ، انحسر الماء عنها وأنظر إلى الموجات التي تخلقها الرّيح حولها في المياه الخضراء ، فأرى الصخرة تمخر فيها كما مخر سمسما هذه المياه المتوسطة الرّقاء . كب في الرابعة عشرة وكلّي تحرق إلى العبد ، إلى المسنحيل أهرب من بيتنا وأدبّيه الكمار ، إلى "مركه السلطان" . لأف على الصّخرة المخلّقة عبر محيطات الخيال . لفد كل مبلى ولا سكّ ذلك الذي احصر ساطح الرّيح..." (1) .

ثمّ يأخذ الصّخر معنى آخر يقول وديع "... كالصحر . لقد جعلنا من "الصحر" سرّاً سفاسته فيما بيننا [الرّاوي وقار] . فلنا إنّ الصّخر برمر إلى القدس : شكّلها شكل الصّخر ، تصارّسها تصارّس الصّحر . والصّخر على خافة كلّ طريق في المدينة ، أينما ذهبنا رأينا أناسا يكسّرون الصحر ، لرصف الطريق أو البناء ... مقاطع الصّخر حول المدبّه ، فلسطين صحرة سبى عليها الحصاراب لأنّها صلبه عميقه الحدور ، تتصل بمركز الأرض . والدين يصمّدون كالصّخر بسون القدس ، بسون فلسطين كلّها . والمسيح ، من احصار من الناس ليكون خليفه له ؟ سماع الصّخره . والعرب ، ما الذي اسبوه ليكون من أحمل ما ابنى الإنسان من عماره ؟ فته الصّخره ... [...] فلسطين بالصّخر ! " (2) .

(1) حبرا : "السّفينة" ، ص 24 .

(2) م.ن. ص ص 60-61 .

إنّ الصّحر هنا كلمة تعني الكنلة الترابيّة الصّماء هي الحجارة في معناها الأوّل ، إلّا أنّ الكاتب أكسبها معنى إضافيا . فالصحرة في فلسطين هي الأرض هي المكان الصلب الذي يقف عليه الإنسان ولا يفقد التوازن . إنّه الهويّة والهويّة هي ذات الإنسان التي بها يتميّز وبها ينفرد . ويأخذ الصّحر في روايته "البحث" معنى آخر بصاف إلى المعاني السابقة . فالصحرة عند "مريم الصقار" هي رمز لتجربة الجسد مع الجسد ، لتجربة الجسد في ذات نتعذب سيقا ونحن إلى صحر صلب يعرّس ولا يرتدّ ، يدفع ولا يتنّذ . بل إنّ مريم الصقار نتساءل عن المعاني العميقة للصّخر ومداليله البعيدة : " ترى ما الذي عنت لي تلك الصّخرة في تلك اللحظات ؟ وما الذي يطنّ ولید آتني عنيت بها ؟ ولماذا تبقى أدا ماثلة أمامي ، لعرا حميلا معريا ، مررا مشحوبا لكلّ ما لا أستطيع وضعه في كلمات مهما حاولت سنة بعد سنة ؟ رأيته تكبر وتكبر وتعدو جبلا ، وأنا على قمته أُنشبت بها وزوايع الرعدة خمرّفني ، رأيته تصعر وتصعر وتغور في الفرات ، فأغور وراءها أُنحت عنها ، أريد الإمساك بها ، وتفلت من بين أصابعي " (1) .

إنّ الصّحر في "البحث" يأخذ شكل الصورة التي لا تعرف القرار ، فهي معنى متحوّلا ، متغيّرا ، هو أقرب إلى الحالة التي يعيشها مريم . فالصحرة هنا عيسى بصورها لدهى الرّأوى وتحديدًا لوضعته .

أمّا في رواية "العرف الآخرى" ، فإنّ العنوان ذاته هو من الكلمات الرموز فهو بصور للمعاينة واستعادة لتجربة "المسبونور" . وقد اقنصت هذه العرف أنوارا ومفاسيح . وجاء عالمها ملنثا بالكلمات / الرموز كالـ "صراخ" و"المرأة" و"الأصواء" و"العصافير" و"الطلقات" و"الورود" ، ويكفي أن نذكر مثال المرأة التي وردت في موضعين محليين (2) . فمرآه فاعه المدخل "طوبله أسفه فصّت على شكل سحرة" . وقد سرر فيها النطل على هنته عبر هينته التي يعرفها . أمّا مرآه المصعد ، فهي كسره وقد حاول علموى أن لا يترك النطل سقمّص صوربه ، إلّا أنّه أضّر على ذلك فاكسّف ما أرعنه . يقول : " ... لم يكن ذلك وجهي الذي أعرفه ، كآتني رجل آخر

(1) حبرا - "البحث" ص 228 .

(2) حبرا - "العرف الآخرى" ص 25-95 .

لم أره من قبل في حياتي " .

إنّ المرآة هي فعلا المرآة الطبيعية التي ينظر فيها الإنسان لبرئ نفسه كما هو، فيحس من هدامه وبهمّ مسؤوله الخاصّة ، حتّى يجرّح إلى الآخرين كما يريد وبستهي ظاهريّا ، إلّا أنّ المرآة ، هنا ، وفي هذا السياق تأخذ معنى إضافيّاً ، فهي أداة تُساعد الإنسان على مشاهدة ذاته ، إلّا أنّها في العرف تصيف إلى هذا المعنى معنى آخر هو وعي الإنسان لذاته . فالبطل - إن شاهد صورته ولم يعرّف عليها ، فذلك مستوؤه سيّانه لماضيّه ، سبابه لهويّته بل فقدانه لذاكرته وحافظته ، لذلك رأى صورته متوهّنة أو تنراءى له أنّها صورته لرجل آخر ، لشخصيّة أخرى . ولا عرو في ذلك ، فالبطل هنا محرّجاً مقسّم مشطّر . ومن تمّ أثّرت له المرآة / الحياء تخصّصته كما تنراءى له مستطوره متحوّلة متغيّره .

إنّ روايات حبرا مفعمة بهذه الكلمات الرموز ، بل إن هذه الكلمات اردادت من رواية إلى أخرى وتكاثرت من عمل إلى آخر . ولا شك أنّ شاعريّته حبرا وموسوعيّته إطلاعه كانت السبب الرئيسيّ في ذلك . إنّ حبرا يستعمل الكلمة في معانيها المتعدّدة انطلاقاً من معانيها الأوّل الدال على صيغة " الإعلام " و " الحقيقة " ، إلّا أنّه بصيف إليها معاني آخر ، هي - إن سئنا التعبير - معاني المعنى " أو المعاني الرموز . وفي هذا المستوى يصبح الكلمة مفناحاً يمكن به كشف حوافي العالم الروائي ، وإماطة اللام عن الدواخل . ولا عرانه في ذلك ، فهذه الروايات بنفسه برّته رومانسته ، وإذا أضفنا إليها مربع بعدد الأصوات الذي أوحدته حبرا ، فإننا نعلم سبب سرور الكلمة الخبلى بالمعاني في خطابه الروائي خاصّه أن هذا الكاتب يحمل أخصالاً لا منيل له - " الأسطورة والرمز " و " أفاق الصي " .

2 - المستوى التركيبي:

نعلق المستوى التركيبي بتحليل أماط الجمل التي اسعملها حبرا في مختلف أعماله الروائية ثم وتيرة هذه الجمل وخصائصها التعاقبية ، فإيفاعات هذه الجمل وموسيقاها التي حاول الكاتب بها أن يوحد ضربا من الساعم الصوتي بمرح بالكتابة من مألوف الصيع إلى حديثها وجديدها . والملاحظ أن أماط الجمل في روايات جبرا جاء معبرا عن موقفه المبدئي الذي كنتا أوضحناه في بداية هذا الفصل فجبنا مؤمن بضرورة التغير وبوجوب الفعل الإبداعي الجديد إلى شئنا نظورا نوعيا وكيميا لا إنتاجا الأدبي والثقافي ، بله الحضاري ذاته .

أ - أماط الجمل : إن روايات جبرا حاصة وكتابانه القصصية عموما تعد في الغالب الأعم ، منمرحات في الكتابة الإبداعية . ولعل أكرر عنصر فيها هو مسنواها التركيبي الذي بدا معايرا لما سلف من إنتاج في هذا المصمار . بل إن كل عمل على حده هو سببه بالبررة الذاتية في أعمال حبرا وتورة على المستوى العربي ذاته . والملفت للانتباه أن أماط الجمل عند حبرا قد تعترت عما عرف سابقا . ففي أول عمل روائي له بدد الصدمه قوته . فقد صدرت "صراخ" سنة 1955، وكان صاحبها قد ألفها باللغة الانكليزية قبل مأساه فلسطين وبالحدديد في صيف سنة 1946، وقد جاء بوعته هذا العمل معايره للسالف والمعهود . فأماط الجمل مسنوعة عامه السوع : حمل فعلته متعدده بصفا أو ما صارف البصف ، جاء حملا بسبطله التركيب لا سبمل إلا عنصرى الإسباد دون إصافاف أخرى . وكان ورود هذه الجمل حاصه ، عند تطور الخدب وفق سق حسب بدل على نوالي الأفعال وسلسلها وبوارها . أما الجمل المركبه فقد فاق عددها ضعف الجمل المفعله الآسفه الذكر . وقد جاء في الغالب مسنوعة التركيب معقده فاحمله ، عنده ، حاسله لطافه ممكنا من سمل "الفصلا" التي يهدف بالأساس إلى البخليل والبصوير مع إغراق في التفاصيل .

أما الجمل الاسمي ، فقد أوردها المؤلف بعدد أقل ، إلا أن الجمل المركبه منها كانت أكثر من الجمل البسبطله ، ولا عرو في ذلك ، فاحمله الاسمي سمخص للدلاله على الأحوال لا الأفعال في الغالب الأعم . أما الجمل البلارمي فهي حاصنه من خاصنا

الحوار عند حبرا وقد وردت تنصيب لا يستهان به إتل النقاش .
ولم يسع المؤلف ، في كل رواياته إلى الخروج عن هذا النمط ، فكانت غلبه
الجمل الفعلية بنوعها البسيطة والمركبة منها ، في حين كانت الحمل الاسمية ترد
بأقل عدد وهي كما يتنا تسعى إلى تصوير الأحوال . ونزد هذه الحمل حاملة لطاقه
غنائية ، ولعلّ أروع مثل على ذلك بداية رواية السّميّة حبت ينغتنى عصام بالبحر
باعنباره "جسرا للخلاص" ... وكذلك بداية روايه "السحت" إذ ببسط جواد حسني
رؤيته للذكرى والذاكرة .

أما في رواية "العرف الأخرى" فلّ الملحوظ هو كثرة الجمل الفعلية بنوعها ،
في حين وردت الحمل الاسمية قليلة العدد . ولعلّ مرّة ذلك أنّ النطل - وإن كل
"مفعولا به" - ناب عن فاعله فأسمى فاعل فعل بالغياب، فليس له إلا تنفيذ الفعل
وطاعة الأوامر واتباع النصائح ومن تمّ ، قليلا ما يتوصّل إلى وصف الأحوال . فهو
يفعل الفعل مأمورا ويقبل التفاعل بالفعل مأروما . لذلك قلّ عنده الوصف وبدر
الحال ، إنّما هي حمل اسمية قليلة ترد عبر السرد بين الحين والحين . وخاصة في
بداية كل فصل . يقول الراوي : "كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة ، فارعه فيما عدا
كرسيين أو ثلاثة ، دلفا منها إلى ناب جانبيّ بمحاداته مرآة طولله أسفه فصّب على
شكل شجرة" (1) .

إنّ أحماط الجملة عند حبرا سميّز سركيرها على الجمل الفعلية التي تمكّن
المحدث من التطوّر . وإن وردت جمل اسمية فإنّها خاء لتصور الأحوال لا الأفعال .
وهذه الحمل نرد منقطعة أحيانا أو مرسطة بأدواب العطف أو مسأفة دون أن يكون
الرابط بينها مبنا . وبهذه الطريقة خلحل حبرا النمط الكسائيّ المدم حبت بلحظ
سعى الكتاب إلى تأليف جملة متسفة مرسطة بما سبها ارباطا عسونا أما عند
حبرا ، فلّ الجملة مملك طافه الارنباط مع غيرها دون أن نعم بصرب من التحرّر
الكامل . ولعلّ من أسباب ذلك المبرع العامّ الذي ممصاه عتر حبرا عن بحرر حمليه
من كل الصيود والمحسنات التي كبلت لعتنا ، وهو المبرع المبرك على تعدد الأصواب
لديه وتكاتها. فلذا هو يخلق سسحا تعبيرا حديدا سميّز باحلاف أنعامه وأصوابه

(1) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 25 .

وتناسقها من أجل بعت تركيب سمويّ بنّازر فيه النبرات وتتسكّل بصوره متكاملة ، متّسقة .

ب - وتيرة الجمل : إنّ الجمل في العمل القصصيّ هي الوحدة الدنيا لبناء العبارة المفيدة . ولهذه الجمل في تسلسلها وتعاقبها خاصيات عديدة . فناره نكون سريعة تبدأ الواحدة لتنتهي عند الأخرى التي تنطلق بدورها لتلتحم بجملّة موالية . وسرعة هذه الجمل تخوّل للقارئ معايشة الحدث ومتابعته من مختلف جوانبه . ومن ثمّ فإنّ وتيرة الجمل تجد في السرعة إمكانيات تعبيرية معيّنة تتّسق والحدث . وتارة أخرى تكون الجمل بطيئة وثيدة فكّاتها لا تساهم في تحديد الحدث ، وإنّما تسعى إلى التصوير أو الرّسم . فيبدو القارئ كأنّه أمام مشهد طبيعيّ صامت نعدم فيه الحركة لكن اللوحة أخّاذة والعبارة أنيقة . وعلى هذا السبق حاءت رواية جبرا الأولى . يقول الرّاوي :

"أمّا السّجار فقد كان من التّفاليد الراسخة فقد كنّا بتساجر بحماسة هائلة تمّ نتصالح ، فيعود الوثام بيننا مع كثير من المحبّة والرفقة . ولكن قد ننحوّل السّجار أحيانا إلى بغضاء ملحة فيترقّد في فترات منتظمة وينتهي إلى حصام مربر ، فالمحاكم وربّما أدّى إلى القتل" (1) . ونقرأ في موضع آخر : "صعد على الكرسيّ وربط الحبل في الحلقة ثمّ وضع الأنشوطه حول عنقه وقمر عن الكرسيّ ، وإذا به يقع على الأرض ويهوي غشاء السقف ونهطل عليه دناير الذهب كالطرر وبين الذهب وجد رسالة من أبيه" (2) .

إنّ نسق هذه الجمل ووسريها سريعه . فالسّحار محور الخدب في المفعلة الأولى فد يدفع الباس إلى الحصام لكنّ التّاس يعودون من حديد إلى التّآلف والنحاب وذلك وفق أخلافهم السمحه . فيكون المودّة راسطه وفي سبهم لكنّ السّحار قد يعود أعنف ممّا كان . فيسبّد الحصام والعراك والتّبار والتّحوّل ممّا يؤدّي أحيانا إلى ما لا يحمد عمناه وبذهب بصاحبه من حرّاء العصب المفرط إلى الوعوف أمام القضاء . إنّ الجمل القليلة في هذه المفعلة كاب سريعه فيلا ما لحدث بكون وسعاطم

(1) جبرا - "صراخ" - ص 48 .

(2) م . ن . ص 84 .

وفي المقولة الثانية يصل إلى نفس السبحة حيث بنواير الأحداث وتنسحب سرعه فائمه . وإذا بالرجل البائس المعدم بصيح من جرّاء نصيحة والده من أغنى الأغنياء . إنّ وتيرة الأحداث سريعة بحيث تترايط رمسا وتتطوّر بسرعه لا متناهية . إنّ المواقف التي يكثر فيها الحدث الروائي تكون في الغالب الأعمّ ، ذات وتيره سريعه . إلّا أنّها في مواضع أخرى نحد وبيرة بطيئة . وفي هذه المواقف يركّز المؤلّف عادة على حبيّات الحدث لا الحدث ذاته . وعندئذ يجد الكاتب صالته في الجمل المعقّدة الطويلة المنسجبة الفروع والأصول . يقول الكاتب : "ففي مساء يوم من أيام تسربس الثاني النقيت بصديق قديم لي . كل جارا لنا في المدينة القديمة . كنتا في سنّ واحدة تقريبا وقد فطينا ساعات طولا أيام الصبي نتحدّث عن آمالنا وأحلامنا ، متبادل أسرار غرامياتنا الطفيفة أو تعليقاتنا على أهل الحيّ ، فتياتنا ، عذاره . ما كنت قد رأيته لست أو سبع سنوات ... " (1) . إنّ نسق هذه المقولة يتسم بالبطئ الشديد ولا عرو في ذلك ، فالكاتب يصف لنا حالة ولا يسرد لنا حركة . إنّ الكلام هنا ، نعبر عن حاله الصديق الذي البقى البطل . فهو صديق حميم تربطه بالبطل أواصر صداقة طفوليّة . ومن تمّ كل الامتاحت بينهما واضح السمه ، فكانت المكاسبات والموادد والباخي . ولما كانت هذه الأمور وصا للصديق ، فإلّ الحمل جاء في نسق بطيء لا يسبق بتغير أو تطوّر في الحدث الروائي . وكان لراما الانتظار إلى ما يقارب الصفحة لبتغير النسق . يقول : "... أمسك بدراعي بعنف ودفع بي في الارقة المبللة الإصاءة" (2) .

وهي روايه "السقيبه" نكبر الحركة ونعمّ التّشاط كلما كانت وبيرة الحمل سريعه . فلذا هي أحداث متساكه معافيه موارية . يقول وديع واصفا رقصه لمى : "... وفي لخطس انسحب فرندو وفد عمر إلّي وأنى بحركه بسقيبه كآته بمول : "ما هذه الروعه !" وانسحبت إملينا محبّجه بالنعب ، وحلست أرضا مكان "لمى" ، و"لمى" صاحكه ، باسمرار برقص رقصه سرفته على عرار رافضابا المخرفات ، انعقد لساني والجميع يحدّقون في هذا الحسد البديع المنمّخر من المسلسل الصّوّ ، وهو

(1) جبرا - "صراح" - ص 49 .

(2) م. ن. ص 50 .

يتلوّى ويتماوج ويفعي ، مؤكداً دوخاً خجل على الثديين المنتفصين والخصر الميّاس والردفين يتكوّرن ويستويان ويستديران ويترجرجان فوق فحدين طويلين مستدقين ميلان وينتصبان ، فلا يعرف المرء في أيّ عضو يركّز النظر ... " ويضيف واصفاً انفعال الدكتور فالح : " ... وإذا فالح ينهض فجأة ويرفس الراديو "ترانزستور" الموضوع على الأرض كالمعتوه ويمسك بمعصم "لمى" ويجرّها بعنف من بين المصقّقين والمعجبين" (1) .

إنّ الراوي يتابع المشهد فيصف الأحداث بتفصيل . وهي أحداث متعاقبة توضّح التآزم ، وقرب الانفجار . وإن بدا لنا الوصف في البداية بطيئاً متّزناً ، فإنّ الأفعال الموالية كانت من الحدة والسرعة يمكن . فقد ثارت ثائرة فالح الذي نصّح لمى بالكفّ عن الرقص . إلّا أنّها لم تستجب ، فاضطرّ إلى "اصطهادها" وفق نظرية عصام واقتلاها عنوة من وسط الحلبة .

إنّ الجمل في خطاب "السّمينّة" حادّات سريعة النسق في بعض المواطن ، بطيئة في مواقع أخرى . وعلى هذا الغرار كانت جمل روايتي "البحث" و "الغرف الأخرى" . فكلّما كانت الجمل دالة على الفعل نواترت وتسارعت ، وكلّما كان هدف الكاتب الوصف والتدقيق والتمصيل في المشاهد حاءت الجمل وثيدة بطيئة . ولعلّ أبرز مثال على ذلك في رواية "البحث" فصل "مروان وليد" يقتحم أمّ العين مع رفاقه (2) حيث جاءت الوتيرة سريعة في حين كان مفتتح الفصل الموسوم بـ "ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتّى الفجر" (3) ذا وتيرة بطيئة كلّ البطئ .

والملاحظ أنّ هذا النسق قد داخلته جمل تعبيرية متعدّدة الصيغ والأساليب ففي رواية جبرا الأولى التي جاءت مروّنة على لسان أمين سماع كثر الاستفهام وتعدّد التعجب . وإدركر الكاتب على الحوار - وهو حوار منقّص أساساً - فقد ازداد هذا الأسلوب ونوارد بصورة مكثّمة . فلا نكاد نخلو منه صفحة من صفحات الرواية . بقول الراوي : "معاد الله ؛ ومن يريد دهنها ربيعاً ؟ قد ينشهي الإنسان ذهنها واسعا أو

(1) جبرا - "السّمينّة" ص 100 .

(2) جبرا - "البحث" ص 295 - 304 .

(3) م. ن. ص ص 305 - 307 .

ذهبا عميقا أما الدهى الرفيع ... تلك عجرفة لا نصلها يا رسيد . لك أن تحت دانبه
- أو لا سحتك حميعا يا دانبه ؟ ولكذك تمس في الحطل إد تنحدب عن الدهن
الرفيع ... (1) . ونقرأ في موضع آخر : "... وما أعجب ما استحالت إليه حين
برزت في ثيابي ، وقد فرقت شعرها في الوسط ، فنزلت أطرافه إلى كنفها في
عومة الحرير . فصحت "يا لله" ... (2) . إلى هاتين الفقرتين غيبتان بأساليب
التعجب والسؤال الإنكاري . وهي دليل على الرومنسية في هذا العمل الروائي .
فالبطل يقصّ قصته وبالتالي فهو يصف الأحداث ويعايشها فيتفاعل معها ويندهش
ويحمله تيارها ، فينساق معها . وهذا يمكن الكاتب من سبر دواخل النفس ليفضح
خفاياها . وتدرجيا يستتير القارئ ويفهم أسباب التعجب وغيره من الأساليب ، إد
انفعال النفس افتضاح لها وكشف من زواياها المظلمة . وعلى نفس النسق جاءت
أعمال جيرا القصصية الأخرى ففي كلّ أعماله هذه ، نرر أساليب الاستنهام
والتعجب . ولا غرو في ذلك فهي قصص سرديّة تمكّن الراوي من الافتضاح الدّاحليّ
فيعبر عمّا يحيش بداخله وعمّا يعمل فيه من أحاسيس وعواطف ومواقف . بصبح
وديع مصرّعا إلى الله : "... اصبا في الأعلى Osannain excelsis سبحانه اللهم
سبحانك على هذا العطاء ! هذا الاندلاق العجيب لكأس نعبائك على أرض السمر هذه
الخيرات التي تسربل بها الهصاب والوهاد ونبض عليها من سموسك وأفمارك
سحارا من صباء وفتنة وبور وحبّ ! ولكنتي أعلم أنّ هناك من حولي صراخا من
الدمار والويل والجوع والظلم ، صراخا ينوّش عليّ ، كلّ كلمة أفرلها كصغير لعن
بسوّس على محطه تريب أن نسمعها من المدباع . إبن سأريد من رفيع صوبي سأسق
بحرسي بالصّباح ، لكي سمعني رتي ، لكي سمع كلمات السّكر - وكلمات
الاحتجاج كذلك ...

والآن يا عصام هذه السّده المعدادته الجميلة ، ما حكاكك معها ؟" (3) .

(1) حبرا - "صراح" - ص 39 .

(2) م . ن . ص 22 .

(3) جيرا - "السّمينه" - ص ص 89 - 90 .

ويتساءل الدكتور جواد حسني أسئلة عديدة في رواية "البحث" فيقول متحدّثاً عن وليد وتفاؤله الذي انتهى منه : "ماذا إذن بقي له ؟ التوازن ، كيف ؟ على آية نقطة من نقاط الخط المنعرج الرجراج يقيمه ، وعالمه زلق مقلقل ، في صعود وهبوط مستمرّين يتخطّيان العقل والمنطق ؟ كان يقول أحياناً إنّه لو عاش في عصر مضى لربّما استطاع أن يتحدّث عن إمكانيّة إيجاد التوازن في الفنّ ، في الدّين ، في التّوحدّ بالجمال مثلاً - على طريقة بعض قدامى المتصوّفين ، التّوحدّ بالجمال بعبادته : المبالغة في العبارة ، يقول ، تبدو مضحكة ، أعبادة وهو لم يعرفها حتّى في الدّين ؟ أبحرق بخوراً ؟ أكتب قصائد لا يقرأها لأحد ويتلوها ساعات الفجر كالأدعية ؟ أيعانق امرأة جميلة ، ويتحسّسها ويتشّهاها حتّى لحظة القذف ، ويزعم أنّه عبدها ؟ وبعد ذلك ومع ذلك ، بعد التحدّي ، والعنف ، يجد الصّراع والضرب والمغامرة بكلّ شيء ، فإنّ الجمال في النهاية هو الأهمّ كلّ يقول" (1) .

أمّا بطل "العرف الأخرى" ، فإنّه يسأل ويتساءل وهو يشاهد الفتاة الأخرى وقد عمّه التعقّب : "... نسيت حتّى اسمك ! السافي .. آ ... الساعي ... أين صديقتك ؟ أين اختفت ؟ ما هذا الزيّ السخيف الذي تلبسيه ؟ هل أنت مضيّفة في طائفة ؟ ولم تصيّن هذه المصاحبيّ الأربعة ؟ وما معنى أن تتركومي وحدي أنظر قهوة لا تجيء ؟ وما معنى هذا البديل ، وبسريّ المفنى ، وسعاد وعليوي أبو الأزار" (1) .

إنّ هذه الفقرات المأخوذة من أعمال حبرا الرّوائيّة توصّح مدّى عني هذه المصوص بأساليب التعقّب والطلب والاستفهام والنداء . ولا عرو في ذلك ، فإنّ الرّواة/الأنطال يعثرون عن دواخلهم برومسيّة وعاطفه وإحساس عميق بأنّهم يعسّون الحناء ممّاسيها وأراحها . فالأنطال يتحدّثون وينساءلون وينعجبون لأنّهم ينفذحون ، فنبرز دواخلهم وما يعمل في دواخلهم من رؤى وأفكار وآراء . والنعجب والاستفهام هما من الأساليب ذات الطّاقة التّعبيّرة الكبيرة لأنّها تفتح من النفس حول النفس ، فكانّ المنعجب بمنصّح داخلنا ، والمستمع منعرّي لحظه سؤاله . ولا عجب

(1) حبرا - "البحث" - ص 14 .

(2) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 129 .

أن يتبع حبرا هذا الأسلوب فهو الأوفق لمسار اختاره عن إفصاح ، وهو المسار الذي حدّده سابقا فهو يسعى إلى تعدّيّه الأصوات ولا يتأتّى ذلك إلا إذا مكّن الأنطال من التعبير عن دواخلهم ، بل إنّه مكّنهم أيضا من تقبّل آراء الآخرين وفصحها على علاقتها دون تمويه . وكلّ ذلك جعل نسيجه الروائي يتّبع نهج تناغم الأصوات المتضاربة من أجل نمط سنفونيّ يبرر وحدة العمل الإبداعيّ رغم التشابك والتقاطع في الأصوات المتقابلة .

ت - الإيقاع :

إنّ الإيقاع هو نمط من الحركة تمكّن الأصوات من اتفاق ما وتناغم ما . هو ضرب من النسيج العنائيّ يعطي الجملة توازنا خاصّا . وإذا كانت المقامة في التّرات العربيّ ذات إيقاع خاصّ ، له نسيج متألّف الخيوط بحثا عن موسيقى وغنائية تقرّبها من التّعزّز . فإنّ الرواية العربيّة الحديثة أوجدت في السّرد العربيّ ممّطتها وخصوصيتها الإيقاعيّة . والذّارس لروايات حبرا يلاحظ سعي المؤلّف إلى بعث إيقاع داخليّ في الجملة . هو في الحقيقة إيقاع جديد متأثر بالبيئة الجديدة وبالمدبنة الجديدة ، ومن أهمّ خصائص هذا الإيقاع :

الترديد والتّرجيع والبنواريّ : بقول أمّين : "أحسن ، أحسن ، لقد لذّ لي وجودها هناك عريّة لا أعرفها" (1) وسقرأ في موقع آخر : "لقد مرّصت ، مرّصت حتى الموت : أجتزّ حرائيم السماء ، وأدوس عظام الموني ، وأرى الجماهير الجائعة تفتّرس صحاياها بأنبيائها ، وأحسن بالموت بعنق البرّ والبحر وملاّ الفصاء برائحة الأحساد الممسّخة ، وسقي الأنهار النّاسفة من دم السّحاب ، السّحاب والانحلال ، الحبّ وانحلال الحبّ . الحبّ يغدي الموت ، والمضاحكة رمر الموت . والموت بلا عراء . والله يفهمه طوال الليل ، طوال النهار ، طوال الأبدته" (2). إلى إعادة بعض الكلمات أو الحروف والوقف بعد نسي معنّى في الحمل القصيره يعطي للعبير إيقاعه المطلوب . ففي الفقرة الأولى تكرّر كلمه "أحسن" كما كل في وجود حروف اللام في "لقد ، لد ، لي ، لا ، . تأسّر على إيقاع الحمله . فإذا بصرت من العبائنه ممّتر سفيها .

(1) حبرا - "صراخ" - ص 20 .

(2) م ، ن ، ص 56 .

أمّا المقطع الثاني فيلّ تكرار كلمات: "مرضت" - السباب - الانحلال - الخبّ - المرب - طوال - إلى جانب "أ" صمير المتكلم تعطي للفقرة موسيقاها الخاصّة . كما أنّ نواري الجمل في هذه المقولة وفصرها يخلق نفسا إيقاعيا طريفا . وقد نفّس الكاتب إلى أهميّة التردد والبرجيع فجعل النطلة تتعنى باسم حبيبها : "أمن أمن ، كاب تعشق تردد اسمي ، نصعظ بتمنيها على حديّ حال لمطها الممطع الأوّل ، ثمّ برفعهما لتلفظ المقطع الثاني . فالأوّل فالثاني ...". ونبليّ الحملة منلها من الجمال الإيقاعيّ عندما يتظافر التناغم الصوتيّ مع توارّد المعنى يقول أمن معترفا : "كلّما فاحاني الماضي موجة من موجاته ، حاءتني الموجة وهي تحمل صورا منبانية لامرأه واحدة . فهي تداعيني ، وبغضب عليّ ، براودي وبنعد عنيّ ، نستسلم لي ، فسكيّ وعساها على وجهي [كذا!] ، وتضحك وتضحك ، وهي تنغلغل في ممرات دمي" (1). إنّ الإيقاع ، في هذه الجملة اتّبع حركة البحر في مدّه وجزره وقد وقّق الكاتب من حركة البحر والفعل/الحدث من ناحية والمعنى من ناحية أخرى . وهذه المراوحة أعطت قراة لهذا التركيب الإيقاعيّ .

إلا أنّ حبرا ابراهيم جبرا لم يسع دوما إلى هذه المراوحة أو التردد أو البرجيع وإنّما كان يحنّ على موسيقى جديدة وإيقاع جديد . فالحملة العربيّة في هذه الرواية وردت محرّرة من الزخرف وقبوء البديع والمجسبات اللطيفة المحوكة في الفصاحة الحديثة .

إنّ الإيقاع باعتباره موافقا بين الأصوات واسخاما بين الأنغام هو مطمح من مطامح حبرا الذي سعى إلى إيجاد إيقاع خاصّ للحملة العربيّة . وإنّ حاءت روايته الأولى معتمده البرجيع والتردد والنواري في بناء حملة وفصرانه ، قبل نفسه أعماله لم يحلو من هذا الأمر. إلاّ أنّه ممادى في الحب للطمع بعائته قصوى . وروايه "السّقيّة" هي بالأساس سبع إيقاع البحر ، فصح - مع أنطال "السّقيّة" - نفس موجات الأحداث وسلسلها وفق حركة الكون . فيلّ كاب "السّقيّة" وسيلة للرّحيل والصرّب في البحر ، فيلّ لعه حبرا وحملة وفصره كاب بدورها سميه سمائل وفق حركة البحر والكون بل إنّ العنائب المفرطة جعلت هذه اللعبة ترفي إلى مصاف السعير . فلا عرو

(1) حبرا - "صراح" - ص 24 .

أن نجد في هذه الرواية مفاطع شعرته فعلا ، ومفاطع من السر الشعري أيضا . يقول
وديع متحدنا عن فلسطين والقدس : "أعرف القدس ؟ لعلك كبت صعبا عندما اليهم
الوحش اليهودي أحمل نصف في أجمل مدن الدنيا ، القدس أحمل مدببه في الدبا
على الإطلاق . قبل إنها بنيت على سعة تلال . لست أدري ، إلى كانت تلالها سعة ،
ولكني ارتقيت كل ما فيها من تلال . وهبطت كل ما فيها من مسحدرات ، بين بيوت
من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع ، تعلو وتتخضم مع الطرق
الصاعدة النازلة ، كأنها جواهر منثورة على توب الله . والجواهر تذكرني برهور
وديانها . فأذكر الربيع . وأذكر التمتع زرقة السماء بعد أمطار الربيع ، والربيع في
القدس كان هو الربيع لأنك تراه يحل في البلد ، كأنه مشهد عيره المخرج على حثبه
المسرح ... " (1) .

لقد طوّع جبرا الحملة العرّبة وحاول أن يسخر من خلال سعيها موسيقى
هادنة يؤتي المعنى مسرحيًا وفق بدقي المساعر الإنسانية . فالإيقاع سرّ من أسرار
الاستحابة الإنسانية - استحابه الفرح أو الحزن . استحابة المنعة أو الكسف ، وهذا
بعض ما قصد إليه سوينهور عندما قال : "إنّ الفنون جميعا نطمح إلى الحاله
الموسميّة" وهو ولا ريب بعض ما قصد إليه فاليري في قوله : "تعلمنا الموسقى
كيف نقس فترات صمنا" . والرواية إذا خلّت من أنواع من الإنفاع ، خلّت من
الكثير من سيطرتها على الدهن والعاطفة" (2) .

ففي حديثه عن القدس استرب الصور بتوالي ، والدكرات تنهادى لكي يحمل
دهن المارئ على السّبع من مناظر القدس الخلّاه وهي سحلى في ملبسها الرسعي
بالوانه الراهية . إنّ شاعرتة حبرا بحصّت حمله نعمات إبداعته سرى مع عباراته
في نوافي وأتران وكذلك عند إيراد صور النوارس وهي سحلى في البحر وعند
تصويره للوحده والاندى . ولا سحلى "الحب" و "العرف الأخرى" من هذا الإنفاع ،
ففيها نجد صروبا من البرديد والبرجيع والباري والساعرة المتأصه . وفي هذا

(1) جبرا - "السّيفه" - ص 22 .

(2) جبرا - "المنّ والحلم والمعل" - ص ص 336 - 339 .

الإنتاج بحد أيضا الشعر اقتباسا وبطما ، وهو شعر مقسم بالإيحاء ، بل إيتا واحدون
مصوصا من الكتابات التلقائية على الطريقة الدادائية (1) وأسعارا تابعة من اللاوعي
لبطل "الغرف الأخرى" .

إن أعمال جبرا الروائية جاءت متبعة لإنشاق خاص سعى فيه المؤلف إلى نعت
موسيقى داخلية للكلمة . وإيقاع خاص بالجملة والمقبرة . وقد اتسم بحدده على
مستوى الجملة خاصة حيث تحررت جملته من قيود المحسنات بأنواعها ، وكأنه بذلك
يسبب الحملة المتحررة في سبيل حملة حديثة تتبع حركة المدينة الجديدة والحناء
الحديثة . ولا غرابة في ذلك فجبرا يرى أن: "مهمة الروائي تحوي في جوهرها ما يشبه
التضاد أصلا ، فهو يأتي بحريبات تتناظر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة ،
ويفرض على هذا التناظر شكلا من فنه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين
العناصر المتصارعة أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الأوركستراي حين
تتمازج أصوات من آلات متباينة تطلق أنعاما متباينة ، ولكنها تنسجم صوتا ، في
الصيغة السمفونية الكاملة . ولعلّ منعه الفارئ بمدر متعة المتدع تعود في أصلها إلى
خلق هذا الناعم الكوني الكسر من التسماراب والمصادات التي يضطرع في
داخله" (3) .

3 - المستوى البلاغي :

إن دراستنا للمسبوبيين السامعين : المستوى المعجمي والمستوى التركيبي
أكدت لنا بعض الخصائص لأسلوب جبرا الروائي . وإن كان المستوى الأول أفرز لنا
بوصوح معجم جبرا الذي يتسم بالحدود في العبارة مع المحافظة على كلمات هي في
صلب العطاء المدم ، وإن كان المستوى الثاني قد أفرز لنا نسق الجملة عند جبرا ،
فإن المستوى البلاغي هو مدار البحث الأسلوبي حيث يتضح في هذا المجال بلاعه هذا
الكاتب ومدى ممكته من التعبير الأدبي في مفهومه الإبداعي . إن الكناية هي أساسا
تعبير ذاتي ، وقد يكون هذا التعبير لا يرمي إلى مستوى الرمز . فسمى سحرذ إعلام

(1) جبرا - "النخب" - ص 26 - 34 .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 137 - 140 - 141 - 142 .

(3) جبرا - "النّ والحلم والمعل" - ص 113 .

هو إلى الدرجة الدنيا من الكفاية (الكلام العادي) أقرب منه ، إلى التعبير الفني ،
والبلاغه هي "المصاحه ورحل بليغ وبلغ وبلغ : حسن الكلام فصحه ، بليغ عبارته
لسانه كنه ما في قلبه" (1) . إلى البلاغه هي النهايه والوصول إلى المقصد بواسطه
المصاحه واللسان . وهذا الأمر لا يؤتى لأي كائن ما لم يكن حسيفا ذكيا . فكيف
كانت بلاغه جبرا وفنه الروائي يعني ما هي مظاهر التجاوز الأسلوبية لعباره
واختراعاته ، وكيف كان وصفه وصوره المجازية ؟

أ - التعبير الفني :

يتسم التعبير الفني في روايات جبرا بسمات فنيه . فهو في بعض نواحيه
قديم ، وفي بعض الآخر مجتد ، وأحيانا يكون مريجا من القدم والحديث . فكيف كان
صوغه الببائي ؟

أ ١ - الصياغة القديمة : لا نخلو هذه الروايات من تعابير قديمه يدلّ على
برسّ هذا الكاتب في محيطه العربي ، بل إنّنا نذهب إلى أن هذا من ذلك ، لندكر أنّه
فقد في يوم ما إمكانيّته الكتابه بهذه اللغة إلا أنّه تمطّن إلى وجوب "التحدث" بدءا
من اللغة ، فاسرى سنجد ذاكره وسنوع عبقريته اللغة العربيه سنّا فتنّا ، حتى
أنّ الدارس يجد في أعماله الروائيه هذه ، بذورا لصياغة عربيه قده . ويمكن في
هذا المجال بإيراد بعض التعابير التي استعملها من رواياته ، وهي تعابير سيمدّ
خاصّياتها من الصياغة القديمه . فنذكر على سبيل المثال : "حال خبرها - آسج
بوحه ، همّي من الغيب ، تريدون الطين بلّه" (2) . "هل انطمأت النار في قلبه ؟
لمادا نحتم على أن أرقد ما كان يرتد أهل المرون المظلمه : إذا كان الكلام في قصه ،
فالسكوت من ذهب ؟" - الرّصف يعجّ بالحمالين والركاب والساحبات الكبيره" (3) .
- "... الوحوه والأعناق سلاله بصبح العرق -... وممّور سواطه في طرّاسا ... -
ولند على نحو ما نذكر في بالاسكندر يوم حرم أسرّه للحصول على سر الخلود" (4) .

(1) لسان العرب - اسن هـضور - ماده : "بلغ" .

(2) خبرا - "صراخ" - ص ص 8 - 28 - 40 .

(3) جبرا - "السّفينه" - ص ص 75 - 128 - 160 .

(4) خبرا - "الحب" - ص ص 95 - 216 - 308 .

- سننعل فصولاً ورعة - كسحت رعتي - برحو عذركم إن لميتم بعض الإرعاح أو العنت في طريقكم إلى هذه الماعة - وعلى كلّ درجة صفّ مناص منهم" (1) .

إنّ هذه التعابير نسبتهً جذورها من الفصاحة العربية القديمة فهي تستند إلى سرحيّة ثقافيّة أوجدتها سنة أدبته سدّ الحاجيّة . وهي تعابير أصبحت حاضرة تدلّ على معناها العاديّ فحسب ، ولا تحمل في طيّاتها معاني حاقه لكثرة استعمالها في شمس الصوّغ . فعبارة "حال حصرها" أي تحوّل ونعيّر واسفل من حال إلى أخرى ومن لون إلى لون . فالخبر اضرب من هيئته أولى إلى هيئته محالمة . وهذا هو المعنى الفاموسي لكلمة "حال" فهذه العبارة استمدّت معناها من التحديد المرحعيّ الأوّل ولم تضاف إليه شيئاً . في حين أنّ "الأديبة" هي هذه الإضافة التي تجعل الكلمة تفيد إلى معناها العاديّ معاني أخرى بسنقيه الدّارس من السّيّاق الدالّ على مدى عبقريته صاحب النصّ . أمّا عبارة "تزيدون الطين بلة" أو "إذا كلّ الكلام من فضّة" و "ضجّ العرق..." فهي عبارات ترجع بالأساس إلى الصّياعة المديمة ، بل إنّ الكاتب ذكر مرجعه عند قوله للمتل : "إذا كلّ الكلام من فضّة..." . فنسبه إلى أهل العرون المطلمة الذين أعادوا هذا المثل وكرّروه ، إلّا أنّ حبرا لم يتوقف عند الأحد بهذه التعابير الشائعة ، وإنّما حاول أن يحدّد في كنز من الآخلى .

ب 2- الصّياعة المبدله : إنّ الكناية هي بحره ، ولا بدّ للمؤلف من أن يعتبر من دواخله ، وهو لذلك سحبت عن الصور المحددة التي تكسر المداول وسمح محالات أرحب للسعر والنصوير إلّا أنّ حبرا قد سقط أحياناً في الاستدال :

يقول : "صحب داعبا إتياء لسرب معي فنجابا من المهور في المهيّ المجاور ، ولكنّه أحاب دون أن ينظر إلى الوراء يأتّه لا يستطيع أن يفعل ذلك ، لأنّه لم يسرع من حولته اللعبيه بعد" .

- "لم يكن للناجده سائر وقد فاض منها سوء شديد ألقي على الطريق طلاً طويلاً للمصان الجديدة التي في البافده" .

- اتّحت عليّ بأن أذهب إلى أسها وأطلب يدها منه كما ينصّي النماليد" .

- "صاعمه أو غير صاعمه ، سأستظر هنا إلى أن نفث المطر ... إني أفصل صاعمه غير أكيدته على نرلة صدرته أكيدة" .

- كان جدها هذا - عز الدين باسر - ساعرا .
 - وعندها يساورني القلق على ذلك السرو .
 - لقبوهم متلا كيف بصمغون أرداف ساء حراهم .
 - "... ذلك إلى Glamour المعديّ الرّاق ... " .
 - "... إنك تخلط بين الثقافة وبين السّفْذَم ، بين إرهاف الحسّ وبين المال " .
 - "أما البد التي تضغط على أربيرا كهربائية" .
 - "قالت إنها ما بلغت الثامنة عشرة إلا وقد طرأ عليها تغيّر طاهر ، حيث أدرك أنّ والدها أتربا على حانوت بدأ صغيرا وانتهى كمّتيح من أكبر متاجر المدينة" .
 - "مما فيه من استقْراف وقموية" .
 - "كانت تلك الحادثة نقطة النجول في تاريخهم" .
 - "أريد مساعدتك في نشره" .
 - "نعال عدي صياجا بعد عد" .
 - "في بدما كتاب أصفر يظهر أنّها كانت تقرأ فيه .
 - "و قلبي يصرب صدري كعشر مطارق" .
 - "سفت فصير فنحوت وبحسني (1) .
- إنّ هذه التعاسر مستدلة ، وقد سقط جبرا في بعض الأخطاء خاصّة في استعماله للحروف . فيجد أفعالا لارمه تصبح معديّه بدون حرف والعكس صحيح أيضا . كما يصيف طرف الرمن "بعد" إلى "لم" أذاه النمي بدون موجب .
- وفي المثال الثاني نسبتف هبه في التصوير حسب يؤدّي العبارة إلى صرب من اللغو والإطباب "الفصائل الجديدة التي هي التّافده" ، هذه الفصائل هي بلا سكت ، فصائل التّافده وهو سباق العبارة ، فهي إذن إسهاب ولغو وسنت في العبارة .
- أمّا "أطلت بدما" فهي عبارة مأخوذة عن اللّعب الآخسنة demander la main باللعه الفرنسيه و to propose marriage باللعه الانكليزية ، أمّا في لغتا العربيه فالعبارة المعروفة هي "خطبها" . وهذه الكلمة هي المتداولة .
- أمّا الركيسان : عبر صاعمة / عبر أكسده ، فظهر التكلم فيهما باررا .

فكلّ اللغة لم تسعف الكاتب فالتجأ إلى هذا التركيب السّمسم . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المثال الموالي في : "جدها هذا" .

أمّا الأخطاء الأخرى ، فهي إمّا استعمال سقيم للأودات والحروف مثل [إلا و] و [ك] الزائدة في قوله "كمتجر" ، وتركيب ظرف رملن ونحته نحنا جديدا "عدها" . وتكرار كلمة "بين" بدون موجب بلاغيّ وعدم نصب "مفعول به" في المثال الأخير ، وهي أخطاء لا يمكن السّكوت عنها لمداحتها ، أمّا التصوير في المثال قبل الأخير "قلبي يضرب كعشر مطارق" فهو مسفّ . إذ تصوير سرعة الضرب وقوّة النبض بصوت المطارق العشر لا يؤدّي المعنى المقصود لذاته وهو الخوف والوجل الكبيرين الذين عمّا أمين عندما تفتنّ إلى وجود جسم بجواره ليلا .

إنّ رواية "صراخ" هي أوّل عمل قصصيّ مطوّل ألفه جبرا وقد كتبه في البداية باللغة الانكليزيّة ، ثمّ قام بترجمته إلى اللغة العربيّة إيمانا منه بأهميّة التعريب والكتابة بلغة الضاد من أجل نهضة عربيّة شاملة، إلا أنّ هذه الرواية جاءت تشمل بعض الأخطاء التي كان من أهمّ أسبابها تأثره الكبير بالصيغة الأدبيّة في اللغة الانكليزيّة. إلا أنّ جبرا بعد تجربة طويلة مع الكلمة العربيّة ألف روايات أخرى ، فجاءت سليمة في الغالب الأعمّ . ففي رواية "السّفينة" وجدنا بعض السقائص نذكر منها العيّنات التالية :

- ولعّا كانت البفعة الفوقا على الطريق إلى الجنوب المؤدّيّة إلى بيت لحم والحليل .
- [مها] تدمع عينها لقصة ترويه لها ، ثمّ تتصرّف معك كلّ قلبها من البلاستيك ، تقبل بالرواج كمبدأ ولكنها تماطل .
- أعني ، عليك أن تأكل هواء وتسيك .
- عطلتي البحريّة التي تصوّرها بطيئته مترفة أناغش فيها الايطاليات والاككريات ، حولتها أوت إلى طريق زرعت بالمسامير .
- عادت إلى اكسفورد في أحد قطارات الليل ، دون كلمة تفسير واحد ، دون اعتذار .
- سأتناسط ، سأخذك إلى بومبي .
- ... إنّها إحدى خلاصات أسلوب "الباروك" الذي كان لي به ولع خاصّ ... (1) .

(1) جبرا - "السّفينة" ، ص 44 - 63 - 84 - 181 - 182 - 175 .

ووردت في "السحب" بعض الجمل المبدلة بذكر منها التعابير التالية :

- "كل الآخرون منهمكين في التعليق على روعه المطبخ."

- "أنا؟ بالكاد... وأنت؟"

- أنت معضنة على شيء أعرفه أم إنني لا أعرفه ؟

- الدكتور حواد حسني بدأ السحب مسنداً بشيء من ميطور كأظم اسماعيل و ابراهيم

الحاج بوفل .

- يدرّبونك عشر سنوات على رؤية الإسفل كظاهرة مجتمعية - وإذا أنت في النهاية

تعهد الفكرة على رؤيته كإنسلي متميّز ، كإنسلي مستوحد ، أصالته في دحيه دهنه

في خلايا دماغه .

- أما بالنسبة لـ وليد ورفاقه ؟

- وفي ضوء السمعة القلق ، بدت أمّ وليد وزوجتي ، الحالستان أرضاً قرب المبتّ ،

بعد أن انصرف الآخرون إلى بيوتهم كجنتين أقيمت كلّ منهما على مؤخرتها ، وقد

تدثرت كلتاهما ببطاينة رمادية من بطاينات اللاحث .

- كانت العجائر لا تتورّع عن مناغيشته .

- وإذا يكوي مهتم تكوّمت حدراته المنهارة قرب باب خشيّ عتيق متآكل .

- ابنسميت ابتسامه مصبوعة بأحمر كنيف تحاورت نغم منه شمتيها إلى أسابها

الكبيرة (1) .

أما في رواية "الغرف الأخرى" فقد جاءت طبعتها النابذة الصادرة ستويس

مليئة بأخطاء مطبعية مسوّعة ممّا اضطرّنا إلى الرجوع إلى الطبعة الأولى. وفعلا

وجدنا بها بعض الأخطاء والبراكبت السفيمه المبدله بورد منها بعض الأمليه :

- "... ولكنهم لكنهم نفوا مسصين متلاصقين ويصعب عريب .

- ولما لم أفعل منلما فعل، بل نصبت أنطلع إلى وجوههم محاولاً أن أعرب على بعضهم

- في تلك اللحظة إحبي بعض الدس قربها إلى باب الخوص ...

- ... اسعد إلى أن رأينه يعطف في سارع نابويّ وبحمي

- ممّعب في وجهها وهي نتحوّل إلى "الكبر" الأول .

- قالت لرفيفني ، وهي ترفع ميطريها عن عسيها .

- أعادت المرأة التي وراء المكنب المطره إلى عيبتها .
 - وأشارت لي بدهبها أن اقرب فاقربت .
 - كال شعرها قصيرا وعباها واسعيتن تديني البريق .
 - إني أطلب إليها ألا ينتر غسلها القدر في هذه القاعة .
 - أخذ يسرع بالمشي .
 - تخلق من عنديا .
 - طمأنني بأنه على الأقل ، لم يلفظ بعد أنفاسه الأخيرة .
 - قام على كرسيه .
 - سلمت أمري لله .
 - كدت أظن على ظهر رجل جالس على الدرج .
 - في أعماق الذات من كل إسل توى إلى تلقى هوائف أو هواخس أو بتاطات .
 - هذا هو المهم بالنسبة لنا .
 - في فكر وحياء غير علوي .
 - أحد جوايت الخلوي .
 - وباسـتغراب لم أنوقه منه فال .
 - كاب الشمس فد طلعب حمراء ملهيه من بين عنوم نسمة " (1) .
- إن هذه التعابير والحمل وردت مبذلة أو خاطئة وسقيمة . وهي في محلها ترتكر على عدم تفتن إلى الصبغة العربية الصحيحة، ولعلّ سردها أن الكاب يسعى إلى بطوع اللغة العربية إلى تراكب أحسنه عامه وتراكب أنكرته بصفة أحسن .
- فعبارة "علبك أن تأكل هواء وتسكت أو "إحدى خلاصات أسلوب الباروك" أو "كان الآخرون مهملين في التعليق" أو "وهي تحول إلى الكر الأول" وأنضا "ألا بسر غسلها القدر في هذه القاعة" كلها مسماة من تراكب أحسنه بسر فصل سو عنه صورها وفكره ارباطها العرب عن اللغة العربية والممحوج منها . أما بقية التراكب فهي في الغالب الآثم ، نعلق باستعمال سميم للحروف في العربية . وكما
-

(1) جبرا - "العرف الآخر" - ص 8 - 9 - 11 - 12 - 26 - 27 - 39 - 54 - 66 -
74 - 78 - 86 - 90 - 95 - 136 - 144 - 158 - 162 .

نعلم ، فإنّ للعربيّة عبقريتها في هذا المضمار . فاللغة العربيّة نعطي للحرف إمكانات عدّة للتصرّف في تركيب الجمل والربط بين عناصرها وفق معانيها المستهدفة .

إنّ هذه الصيغ التي حاول الكاتب أن يصوّر بها معاني معيّنة ويبلغ بواسطتها مقاصد واضحة ، جاءت فاشلة بل علب عليها الابدال والإسفاف أحيانا . إلّا أنّنا سرر إلى أنّ رواية حبرا الأولى كانت أكثر الروايات عرصة لهذه الأخطاء . وهذا لا يعني أنّ أسلوب حبرا حال من الابتكار والإبداع .

- الصياغة المبتكرة :

إنّ فنّ القول عند حبرا ، يتميز بصياغته الجديدة . ولا غرو في ذلك فهو من دعاة التجديد منذ أواسط الأربعينات بل إنّ دعوته إلى التجديد الأسلوبيّ لم تقتصر على العمل الروائيّ وإتّما شملت أيضا فنونا أخرى كالشعر والفنّ التشكيليّ (1) . وقد كانت مساهمته في مجلة "شعر" ضربا من التحوّل في الصورة الشعرية . وقد ركّز بصفه خاصّة على تفجير اللغة معتمدا على خياله الخلاق . فسعى لذلك إلى رسم اللحظات ونصوير الدقائق بعبارات ذاب إيقاع حدث . إلّا أنّ حبرا سنّه إلى أنّ عملته التفجير لها هدف واضح وقصد محدّد ، فبقول : "... محاولة تفجير اللغة ، إذا لم تؤدّ إلى تعميق الإيصال وتوسيع إمكاناته لا نحقق أيّ هدف بذكر" (2) . فكيف كاتب صورته الفنية من خلال أعماله الروائيّة ؟

أ- الصورة الفنيّة :

يبدع حبرا صورته الفنيّة عندما يعلّق الأمر بتصوير المساهد الحثّة ، فهو يحد في اللحظة المصيرة التي يتأرجح فيها العواطف وسائر الرؤى صالته . وإن كان الرسّام يسعى برسمه إلى إسداء لوجه ، يكاد ينطلق ، فإنّ حبرا - وهو رسّام أيضا - يبدع صورته بالكلمة فسمّ المعنى وبلغ المصنوع ، فبأي صورة ساهد عصره لكتّبا معتّره .

(1) حبرا - "الفنّ والحلم والفعل" - ص ص 281 - 282 .

(2) م. ن. ص 288 .

١- الصورة اللقطة :

إنّ الصورة اللفظة هي المرسطة لحظه ما ، ووضع ما و "بنو قثم طابع اللفظه
وسرّر وجودها على مدى مساهمتها في مخبرات أحداث القصة أو الموضوع ضمن هذا
المحسد المتلاحق من اللقطات" (١) .

ولا شك أنّ الفنّان الحصيف هو الذي يستطيع أن ينتقي الصّور - اللقطات
التي ترخر بها حياتنا ليحررها أمامنا في لحظتها الصافيّة حتّى تفعل فعلها في المرء
ويتفاعل معها التفاعل كله . وجبرا مغرم بالصّورة - اللقطة ، إذ فيها من التّركيز
والدّقة والتّطليل والعمق ما يبيح للقارئ التّكهّن بالآتي وتصور القادم . وقد ورد
رواية جبرا الأولى مصمّحة بهذه الصور ممعنة بها . يقول جبرا : "نسلّطت على
أفكاري تحوم حولي كعشرات الطّيور منذ أن قضيت الأيام الأخيرة وحدي في عطلّة
على الجبل ، أذهب من مكان إلى آخر كناسك لا رفيق له إلا عصاه" .

- "كان رحلا بدينا بلبس نظارات حوافها قرنيّة غليظة تصخّم عينيه الصعبرتين
المقاذبيّين" .

- "لرّما اندلعت أمّ في نوبة من العصب وهاجمت ابنها بخدائنها في سراسه الدثب" .

- "نظرت سميّة إليّ من وراء حجاب من الدّموع"

- "وقد وقعت في حبّها كمن يقع في لجة عارمه قبل البهيّة لها فكان حتّى حيويّا
بائسا" .

- "فتقّ الليل عن فخر كنّس" .

- "لقد سافط الدنيا حولي خطاما" .

- "السمّ الأعصلي في أقواس شاهقة فوقنا" .

- "لقد قصت عبايب حياتها وهي نمرّع في أحوال الماضي" .

- "لذّ لي أن أمنيّ خلال ستائر من مطر كحبات الحرر" .

- "دبّ متّي وعد أسفطت أبوننها بين يدي كما كفه حبيّة" .

- "... لكنّها نستنت برحلي كأفعى تريد الانصاف حولها" .

(١) محمد علي الفرجاني ، "في السريط المسجلي" ، ص 120 .

- "استبقت الشمس في لحيب فاض به الأفق" (1) .

إنّ هذه الاستعارات والشائبه تحدّد لنا ملامح صور أرادها جبرا انطباعا ذهنيًا يساعد على استيعاب المغرّ ، فحبرا بهذه الصيغ القصيرة والصور المركّزه إنّما يدفع القارئ إلى استكناه الرؤية وفضح الدواخل المتأجّجة العواطف . فهو يَصوّر الأفكار طبورا والآم وهي تعامل الابن بمضاضة وعلطة والتآخر المسعّل ببطارانه القرنيّة مخيفا . وهي صور مركّزة توضح للقارئ مداليلها بدقّة ودرايه .

إلا أنّ هذه الصور - وإلى وردت مضمّخة بالرّمز، ثريّة بالتلميح والإشارات - فإنّها لم ترق إلى مصاف الصور العميقة التراء الكثيرة التعاريج والإضافات . وقد جاءت رواية "السّمينيّة" أكثر إشرافا ، وأقوى عبارة وأعمق خيالا . يقول عصام السلّمان مفتتحا السّرد : "البحر حسر الخلاص ، البحر الطريّ الناعم ، الأتّيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجة إبقاع عنيف العصاره التي تقذف في وجه السماء بالزهر ، والسفاه العريضة والأذرع الممتّدة كالسّراك اللذيذة ، البحر خلاص جديد ! إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ، إلى الشاطئ الذي انبثقت عليه رتّة الحبّ من ريد البحر ، ونفث السّسم" (2) . إنّ الصورة اللقطة في هذه الفقرة حيّة، فيها غناء للبحر، وبالبحر - فامتداد الماء وتهادي السّفينة ، وفق رتّه إيماعيّة تتّبع حركة المدّ والجزر ، دفع الكاب إلى خلق إصّاع لعويّ يحسّد هذه الحركة وبررها . فكانت الشاعريّة وسلاسة العبارة ورونها "هوسا" (3) استندت بالأدب فجعله يسعى إلى خلق لعه بحرق دهن المارئ لسبع فيه صبرا من الانساء واللده .

إنّ الصورة اللقطة عند جبرا في هذه الرّؤايه يحمل في طيّاتها رؤيه كامله للكون والحياه . فالصورة تعبّر عن اللحظه الخرجه التي سفاعل فيها نفسه الشخصيّة

(1) جبرا - "صراخ" - ص 8 - 12 - 17 - 22 - 52 - 53 - 70 - 72 - 85 - 89 - 91 - 94 .

(2) جبرا - "السّمينيّة" - ص 9 .

(3) يقول جبرا في "سناييع الرّؤيا" : "الاسلوب كان دائما جزءا من هوس الفنّان ، مدّ أن بدأ يكتب أو يرسم : لعلّه كلّ في الأصل يعسره هبة لا واعية ... لكّته في القرن العشرين هوس واع لا لدى الفنّان وحده ، بل أيضا لدى المبلّغي الذي يطالب الفنّ بأسلوب منفرد يدفع عنه حسن الرّتابة أو التكرار أو سماع الصدى وبضعه أحبرا بأنّه أمام أصله حميئة" ، ص 14 .

مع العالم الخارجي . فلذا البطل يرمق الخارج بعين فاحصه دقيفة تسعى إلى استنساب الرمز في تدقيقه لبوقفه ورسومه . ولعلّ أثره مل على ذلك عبور السّفينة لمضيقي الكوريت (1) حيث يمسى العبور كناية عن ولادة جديدة ، وهو المولد لذكريات عيد الميلاد وصور الاحتفال الدبنيّ والفتي بالحياة والتمحيد لها (2) . وتبلغ الصورة اللقطة قمتها مع تصوير المأساة إبان الوقوف أمام الموت مدهوسا . يقول الراوي متذكرا صديقه فايز الشهيد : "لقد قتل صديفي وأنا عند رأسه أعجز من امرأة ، أعجز من طفل . وغابت الشمس غير حافلة بالمدينة الجريحة ، وأنا جالس عند رأسه أكشّ عنه الذباب ، هذه الأرض العريضة - ما أضيّقها !" (3) .

إنّ الصورة اللقطة في رواية "السّفينة" بلغت درجة عالية من الشفافية والعنائية . بل إنّها أتت متميّزة بالفاظها المنتقاة التي تسعى إلى رسم الواقع رسما فنيا ، يخرج من نطاق الصياغة القديمة إلى صياغة مسحددة يقوم أساسا على استنباط علاقات جديدة بين الأساطير . فقول الكاتب "هذه الأرض العريضة ، ما أضيّقها !" . تدلّ عمّا يعتمل في نفس الراوي من صراع كبير . فالأرض المسطحة أمامه الممتدة الواسعة المسحة بدت له في تلك اللحظة المرحه وقد فارق فابر الحياه سديده الصّغر ، فكأنّها تضاهي الفراغ . إنّ هذه العبارة جاءت صارحة السّاعريّة دقاقة العنائية . وهو عين ما ملحظه في رواية "الحب" حيث تتحدّ العنانية مع الوجد المأساوي ، فتكون الصورة اللقطة المعبرة . بقول ولبد إبان الفض عليه : "كأت البلده تلبس المطر كما تلبس النكلى بياض الحداد . رأيها نللا كجوهرة وملا أحواءها عصافير السيونو ، ورأسها ورهر اللوز والمسمس تحتص منارلها وتنطلق الرغارب من سبابكها ، ورأيها والتلح كتياب العرائس ملا طرقاها وسطوحها ، ورأسها يوم 7 حزيران ومدافع الاسرائيلين يدك منارلها ، وبصرع أهلها ، ثمّ حاؤوا بعد العصر فانحس محيلّن..." (4) .

(1) جبرا - "السّفينة" - ص 51 - 53 .

(2) أصدر جبرا كتابا يحمل هذا العنوان : "A celebration of life" Essays on "Literature and Art" "محبّد اللّحاه" : دراسات في الأدب والصّ .

(3) جبرا - "السّفينة" - ص 71 .

(4) جبرا - "الحب" - ص 243 .

إنّ هذه الصور اللفظية تكوّن ساعد من البلده عبر معتر رسيّ وفق
الفصول والآداب ، وقد عثر ولند عمّا يعمل في داخله من رؤى . فالمدينة هي
القدس والرس هو لحظة المنص على النطل . فلذا هو ينظر إلى المدينة ويرسمها
وفق أرسنه معتّره . وقد جاءت هذه الصور متباعدة متباعدة لتبعد النطل إلى
ماضيه وسنابل واقع المنص عليه . إنه المعنى بالمأساء ، مأساء ولند ، ومن ورائه
مأساء المدينة ومأساء سعب أكلهم . والعمل الشّبيّ "ليس هو السيد الحمل الباهم
عن سحيل مناسر من الطبيعة والواقع ، بل هو تعبّر حماليّ عن الآتباء والطبيعه
والحناء الإنسانية ، لأنّ هذا التعبير هو الذي يكتف عن إحساس الإنسان الحماليّ ،
وفيهمه الحماليّة بحيث يمكن أن يتحوّل أي موضوع سواء كان حملا أو قسحا أو
شربرا إلى عمل فني ذي قيمة حماليّة إذا ما أحسن الفنان التعبير عنه" (1) . وقد
استطاع حبرا أن يعطي للصورة مدلولها . فلذا هي أنّ التعبير عنده . إلى مسره
السعر هي لعه المسجونه بالإحناء ، المصنّحه بالحنال . ومسر حبرا في روايته
يمثل في الطافه التعبيرته التي أوجدها في لعه وعباراه وحمله . وقد جاء
رواه "العرف الأخرى" مدعّمه لهذا المسار ، بل إنه أفلح في تصويره للمساهد المعتره
عن الحب والعنى والخس . يقول الرّأوى وقد وقف أمام أحزاب العدر التلات : "...
ولبابه واحده رأيت في محتاهها سافسات الدنيا كلّها ، رأيت الصّبح ، ورأيت
الغروب ، رأيت السبق ورأيت إبنكار الداب ، رأيت العوانه ، ورأيت الصد . رأيت
القدره على كلّ شيء ، ورأيت العجر المطلق .

أسسك عن النطق إراء هذه التماثيل المسجونه بأسرارها وانصرفت عنهن
فيل أن ينهاوى اللعر عن دراه الرائعه ،..." (2) .

إن حبرا في هذه المقرة يستحق الداب الإنسانية سائرا دواخلها ، مكسها
أعماقها سامعا إلى "موضوع كسر" (3) طالما دعا الكسب إلى الاهتمام به ويمثل هذا

(1) محمد علي الفرجاني : "في السربط السحلي" ، ص 126 .

(2) حبرا - "العرف الأخرى" - ص 89 .

(3) كتب حبرا سافلا سوسوما : "أرواه العربيه والموضوع الكسر" . ينظر : انظره
الاسمه ، ص ص 95 - 106 .

الموضوع في اكتشاف "المناطق المظلمة" عند الإنسان ، وبدونه يكون الرواية فاسلة .
فاللعر أو المتاهة أو الضياع أو الفراغ هو المضمون المحتب لجبرا . فذات الإنسان
عنده عالم غريب يتطلب - لولوحه - إحساسا بالحياة ، ومعايضة لها . وأجوات المدر
في هذه الفقرة يمتلن القدر الدافع إلى دهليز العجائب ، دهليز الألعار . ولعل
الكاتب يستلهم المثل الذي أورده عند الله بن المقفع والمتعلق بالرحل الهارب من
الفيل الهائج إلى بئر الأفاعي (1) . وما الدهليز عند جبرا إلا المصير الذي ينظر
الإنسلي ، وما هذه البئر العميقة إلا نهاية المرء الذي يستطيب الحياة لحين .

إن الصورة عند جبرا هي لحظة حية ناصعة تنبئ بالآتي وتصور المستقبل .
وقد ابسب الصورة اللقطة على لحظة الإنسان المخرجة . إلا أن جبرا كثيرا ما يعمد
إلى متاعمة مشاهدته وتطوير الحدث ، مما يجعل صورته مشهدا حيا مسترسلا متتابعاً ،
عندئذ يعطى جبرا لهذه الصورة مجالها الواسع في التعبير ، فيسمي الصورة -
مشهدا .

2- الصورة / المشهد :

إن الصورة المشهد تمتل قمة الإبداع السّي عند هذا الأدب . فإل كان السع
يقوم على الصورة الفنية ، فإل جبرا سى رواياته على ضرب من الصور حديد ، هو
الصورة/المشهد . وفيها يلحظ أن الحدث - وإن يبدو أنه قد توقف - إلا أنه يمتوّج
حالياً ويديرّج ببطء شديد إلى أمام وعمق . فكل صورة / مشهد هي كالمفصل الذي
يربط مرحلتين . ونكنفي في هذا المصمار بإيراد بعض الأمثلة من رواياته . ويركّز
نصفه خاصة على روايته الأولى لأنها بالأساس العمل الأول الذي برز فيه فنيته
الصورة/المشهد في الرواية العربية كلّها ، لا عبر روايات جبرا فحسب . وإتينا لا
نعلم الصواب إلى فلنا إن جبرا سلع في هذا المجال مدى عبدا في إبداعه ، بل لعلنا لا
سرف القول عندما نقر بأن جبرا سدع بحق إبان هذه الصور/المساعد التي عبرها
بخلل سخوصه ويطوّر أحداثه ، بل إن هذه الصور سيمتر مما نصصفه من صبعه
فصصته على دابها . فالمشهد ليس مجرد نسبه وبصور متتس ، وإتاما هو حياه
ندرج سا ، ولعل أدع منال على ذلك هو عند ربط المشهد البصوري الخيالي بالحلم

(1) اس المقفع "كليلة ودمنة" - ص ص 65 - 67 .

من ناحيه وبالواقع من ناحيه ثانية .

من هذه المشاهد يعطي العييات التالية :

- "عندما أصبح مصباح الشارع خلوي ، تفتّحت ظلي الطويل الذي صمّ تأرجح ذراعيّ وفضح شيئاً من البخورة في مشيتي ، إلا أنّني أعجبت بشكل رأسي ظلّاً وهو ينزلق أمامي ، ولكن سرعان ما استطال الظلّ وفقد ما فيه من تناسب ولم يرق لي" (1) .

لنّ جبرا يتابع مشهداً وينهي الصورة لتصيح رمزا واضح السمات . فالظلّ هنا هو "الصنور" أو "الشبيه" ولعلّه أيضا "الحبيب" الذي نتفق معه أو لا نتفق . إلا أنّ "الظلّ" هنا استطال ف "تجبرّ" ولم يعد يتناسب وصاحبه وهو ما وقع فعلا بين أمين وسميّة .

- "بينما وقف في ركن من العرفة رجلان آخران يصرحان به أن اذهب إلى حيث الفبا وكلن على الأرض صحون مهشّمة، وفتلة سوداء صغيرة تنظر في حيرة إلى الرجل الذي يحرم الثياب وحين ابتعدت من النافذة كانت صرخاتهم الغضبي لا ترال ملاً الشارع فبتردد لها صدى أخوف من المنارل المجرّنة الكبيرة المغمورة في الظلام" (2) .

- "كل في حديقتنا ورود حمراء وأخرى صفراء ولكننا كنّا نؤثر الصفراء منها ، لأنّها - كما كنّا نقول - تعكس لهيب الشمس ، لهيب الحياة وتتفجّر الشمس أحيانا بالولن مترفة من بين الغيوم بعد همي من العيث ، فننصب خلال النافذة المردوحة على "الكبية حيث استلق سميّة فتّاه في شبه عربيها ، وبهداها سافرل في تلك اللمعة الذهبيّة ، والموسمى سطلق من العراموفون كسل من حبالاب العساق . فأقول لها إنّ فيها الإوزات البيضاء نخلق والزوارق الوسانه بعم . فتقول أن لا ، بلك أسباح نفلع عبر النجار ليرسو عند سطان من الرقص ، أو لعلّها تتباطئ سفها دوّامات الحميم ... وكان في الموسيقى أحيانا هجعة الريف في أتام الصنف [...] أفول لها في عبارات لا نهاية لها ، إنّ سعرها كحمل من الممح قبل الحصاد ، وإن في أطرافه قد علفت رهور صفراء وإنّ عسيها كذا وسمفها كذا، سحلا جسمها عصوا

(1) جبرا - "صراح" - ص 8 .

(2) م.ن. ص 12 .

عصوا لأعرو إليه جمال أحس ما خلق الله لمتعة الإنسان" (1) .

- [١٠٠] أحب من الأشجار ما كان ملتف الفن ، ينفجر من الأرض مما فيه من قوة
كامنة . فكانت تتردد على المحرش وتتمنى لو تستطيع الرسم ، فترسم تلك الجدوع
الملتوية الجتارة . ثم اعتبرت جسمها شجرة تشعر بالعصارة نوثب في أعضائه ،
وأرهر جسمها فاعتزت بنوره وهي صامتة . (فأقول لها : كان ذلك أول تمتع
البراعم ...) . وإذا ما اكتمل عودها ، كانت هيفاء فارعة كما تشتهي . وحالما
التقينا حمل الحب إلى جسدها وذهنها دفئا كدفع الشمس . فأنضح فيها حسنا
جديدا : "ها قد أثمر الآن" تقول ذلك ، وترمي بين خراعي" (2) .

إن هذه الصور - اللوحات هي مشاهد إبداعية تتغنى في الغالب الأعم بالحب
والعلاقات الإنسانية مضمخة بإيحاءات مستمدة من الطبيعة في تفاعلها وتغيرها .
لذلك جاءت شاعرية المبحى . وقد رادها الحوار الأحادي (البطل يحاطب ذاته) والحوار
التساوي (البطل وحبيبته) أكثر بهاء وأشد صفاء . إن اللوحة عند جبرا هي مشهد
تمسي فيه الصورة شكلا تعبيريا خاصا السمة . وكأن جبرا سعد فيه لذة للحديث ،
فيساق وراء الصور بحثا واستقصاء . وهذا التوظيف للصورة / اللوحة أعطى
للرواية أبعادا أخرى . وإذا الصور تنرايط بخبط دقيق غابة الدقة ، عبره ببرر
البناء الفني . فالعمل الروائي انصهار كامل لعناصر نسبي متكامل ويتطافر لإسحاده
في شكله الأمثل . وذلك هو باطن النص ولته .

وفي رواية "السفينة" كان للصورة/المشهد دور رئيسي في مواءمة الحدث
الدرامي . فالصورة عند جبرا مرحلة سردية ، دافعه إلى أمام يعطى للكلمة قوتها
وحدونها وبصاعتها . يقول الراوي (وديع عساف) واصفا رفصه لامي : " ... لقد
كانت سيثا مسحلا آلهة سرتج ، بن الحلم والخصمه ، أو حسدا سيطانيا لمطبه
الأمواج من فمهم قديم . كاب عساها مكملين بأسود ممد في خط من الحصى في
اتجاه الصدع . فسدوا العيال واسعنن بحسدان نوى السعراء والرسامين وأوهامهم

(1) جبرا "صراح" ص 28 - 29 .

(2) م ، ن . ص 45 .

اللديزة . العانيّة الذكيّة ، فريسة الهوى التي تفترس محبيها ، سيرسه التي نحول عتافها إلى خناربر - ولكنّها في رقّة صوء القمر نفسه ، وحتىّ جسدها وهو ينتسي ويتكسر ويبرز الحفّ والسّهّ ، يبدو لوهلة ما كأنّه يذوب في النسيم وينفّت ويتلاشى... ولكن القديس يوما الأكويني - ما الذي يفعله بين سبك التفتين الوامصتين ، وراء ذينك النهدين المخمورين ؟ أين تتوارى أفكارها الفلسميّة عندما تجمّد نفسها من الحصر فأسفل ، لكي تنفض بالكفتين ، فتركّر الهمّ في الشدين الرجراجين ثمّ تجمّد الصّدر وترمز بالردّفين ؟" (1) .

إنّ تصوير جبرا للراقصة بعين راويه وديع فيه من الشاعريّة الكثير . فهو يفتح الصّورة ويبدؤها بالتعبير عن خيانه الكلمة ووقوفها عاجزة أمام الرّسم الصحيح ، فالراقصة قمّة في الإبداع فهي معجزة "شيء مستحيل" . وهي فوق العقل والخيال لذا زاوج الكاتب هذه الراقصة بالإله والشیطن معا . فهي في كلا الحالين "مهيمنة" "قادرة" "مقتدرة" . ف"لمى" وقد انعتقت وأخذها الجوّ الجميل تبادت في الرقص ناسية أو متناسية الواقع . فأعطت ممّا تستطيع الكثير ، بل إنّ الكاتب جعل منها شيطاناً كلن محبوساً وسط قمقم في قاع البحر . فلمّا وجد حربته اسباب انسياها ، ورقص حبّاً في الحرّة وعبادة لها . فكأنّه ساع إلى التحام بالكون الذي ميع عنه ورُبط دونه دهوراً . وهذه الصّورة بجدها بصورة بكاد تكون ممانلة في "حدث أوبر هريرة قال" حيث يمسي الرقص عادة ذوباناً في الكون المحيط واعماساً في لدائذه نذوّفاً وافتتاناً . و"لمى" ، في هذه الرفصة ، تذكرنا ميارى المسعدي في السّد . وهي أيضاً "نحوى" في رواية "عالم بلا حرائط" التي ألّفها حبرا معنّة عند الرحمان منصف . إنّ "لمى" وقد أخذها الرقص انعدم منها الوزر ، فلذا هي في رهافة النور ، بل إنّ جسمها لرقّبه وشفافيته أمسى مع الهواء ففَيّ فيه . إنّ هذه الصّورة المشهد هي لحظة من لحظات العمق المأساوي . فالرقصة ، بقدر ما بدّل على الحوّ الحمل المحيط ، إلّا أنّها تؤدّي إلى نورة فالج الداخليّة فيمجر عبصاً ويألم مهنّاها .

إنّ الصّورة/المشهد هي في السرد ضرب من النوعل في عمق المأساء بتصويرها للدواخل الدفينة ، وهي في نفس الوقت ترتب للذروة - النوره ، فلذا

الحدث يحقّر إلى أمام . وفي رواية "البحث" تأخذ الصورة/المشهد دلالة خاصّة حيث نؤدّي إلى فضح الدّواجل وإبرار مفاصل العقد تحريجاً . والوصف عند جبرا لبس معطى إضافياً لا قيمة له ، وإنّما هو بالأساس تعميق للمأساة ، وتأكيد لوضعيته الإنسان المنردية (1) . يقول الرّأوي عيسى ناصر واصفاً "وليد مسعود" وقد عاد من إيطاليا : " . . لن أنسى وجه وليد الذي رأيته ذلك اليوم ، لأنّه هو الوجه الذي حمر في ذهني حتّى هذه السّاعة ، يتحدثون عن المآسي تتخلّل الأفراح ، عن الصّحك يغالبه البكاء ، عن النشوة بفتّتها الحزن ، عن التصميم واليأس ومجابهة الموت مع معانقة الجمال والرّوعة - أخلط هذه كلّها معا - تتكامل صورة وليد ، ومرّة أخرى ، وكأنيّ في منجرتي القديمة قبل أكثر من خمس عشرة سنة ، شعرت أنّ هذا المخلوق جاءنا خطأ ، جاءنا إلى حيث ما كلن عليه أن يجيء ، جاءنا وكان لا بدّ له من الجيء ، جاءنا عاشما صالاً عربياً ، وسينقى في حياتنا عاشما صالاً غريباً ووحيداً . رغم تهافت والديه عليه ، كتهافت أولئك الأبطال على الملبّس التي تنانرت من الجرّة المخطّمة (2) .

إنّ صورة وليد وفق منظور الرّأوي ملبّسة بعمق المأساة وقد جاءت عباراتها مضمّخة بكلمات تحدّد وضعيّة الإنسان في الكون . فوليد حامل لقناع الفاحشة وهو قناع/وجه ، يبرز فيه التناقضات والمقالات . إنّه وجه حقيقيّ إنسانيّ . فالفرد - إذ يأتي إلى الكون - إنّما يأتيه صائحاً ، صارخاً إلّا أنّ هذا الصّراخ يحمل في طيّاته خوف المرء من هذا العالم الذي قد ينضاحك أمامه وبيتسم إلّا أنّه سرعان ما يتغيّر فإذا هو صارم حقود . فإل كانت الطمولة ضحك وفرح وصخب لديد ، فإلّ ما يملوها من مراحل هو المأساة ذاتها ، فحزن الفرد ، لسفر من حين لآخر . وبين الشرح والبؤس

(1) يقول جبرا : "أنا منذ صغري ، على ما أذكر ، كنت أقرأ الروايات المترجمة وحنى الروايات العربيّة ، روايات المدرسه الواقعيّة والمدرسه الطّبيعيّة كمؤلّفات ، ا. زولا مثلا ، حين كنت أقرأها ، كنت أملّ الوصف المسهب . الوصف الدقيق لخرائب الظروف التي توجد فيها السّفصيّة لليبب للأنات للطّبيع . وحتّى سلاّمع الإنسان وهو ينحرك وهو ينكلم أو يصحك . . . هذا النوع من الوصف كنت أمله مدد أن كنت صغيراً . . . كنت أتمتّع بالحوار ، والحوار - [...] - جعلني أدرك أنّك نستطيع من طريق الحوار ، أن "نصف" ونجسّد فليس كلّ حوار بحريديّاً ، ليس كلّ أفكاراً صرفة" .

أنظر - "المنّ والحلم والفعل" - ص 174 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 107 .

تتضح صورة وليد وهي صورة ستستشفها من خلال كتاب "البحث" كله . ومن ثم ، فإن الصورة عند جبرا هي تأكيد للحظة درامية يسير أغوارها راو فطن . ففي قدوم وليد هبوط له من علم اللاهوت الذي كان يدرسه بإيطاليا إلى عالم النساء ، عالم الإنسان .

إن الصورة عند جبرا هي بالأساس تحسّس للحظات الفاجعة ، وهو عين ما نجده في رواية "الغرف الأخرى" . فالراوي ، إذ يتحدث يفتضح داخلياً ، ويبرز من خلال عباراته الصور - المشاهد تباعاً ، كاللقطات السينمائية (1) . . فإذا هي تنير ما يأتي وتحدّد المسار الروائي . يقول الراوي مبتدئاً صورة الخلق " [...] قد أتصور أنّ بين أصابع يدي إذا نفضتهما هكذا ، تتساقط الجنل - جنن الله الخالدات على الأرض ، والرجال والنساء في عشق أبديّ . . . ولكنني أعلم أنّ أصابعي هذه قد تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآتام ، فنحلّ هاويات المجحيم مكان الجنل ، والرجال والنساء في عذاب أبديّ . . . " (2) .

إنّ هذه الصور/المشاهد تابعة من فكرة الخلق والإبداع ، فالراوي - إذ ننحيل قدرته على العطاء - إنّما يؤكّدها صميّاً ، حرّع صناعه وشعوره بالصرع فإنّه يحسّ حديثاً أنّ له طاقة الفعل والبعث . ولا غرو في ذلك فالمنّ عاتية والكنانة حاصّة صو لفعل الإله . فالراوي وهو كاتب ، كما أبررنا سالماً ، ننحيل فعله وهو بيع العالم ويعبد خلقه من جديد ، إلا أنّه يحسّ أنّ هذه القدرة هي - رعم ذلك - قدرة "إسيّة" أي إتّه إذ يخلق ويبعث ، إنّما يخلق إنساناً وسط عالم معاد ، يتلاعب به رياح قدر عات . ومن ثمّ نمرر مأساه الإنسان . فأصابع الراوي قد نمسي منبعا لـ "رسوم" نخمّع بين متناقضات هي من الكون وإليه . فمقدّر الإنسان أن يكون إنساناً ، أي أن يعس معصله ووضعيتّه . فهذه الصورة هي تحديد لمصير الإنسان المدعوّ دوماً إلى بحمل الأورار والآعب . فممد ولوج الفرد إلى العالم ، وهو في صراع متواصل إلى أن يلع من الحياه يلع . إنّها الدورة الأرتيّة للحياه التي يلحها الإنسان صاحبا ، لمخرج منها بانحا .

(1) كتب جبرا بعض الأعمال لإنساحها سينمائيّاً نذكر على سبيل المثال : - آتام العقاب ، - الملك السميس .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 147 .

إلى جبرا يحد في هذه الصورة/ المشهد متنا كسرا لتحديد وضعته الإنسان. فبساق مع الصورة وبصمتها بالحوار الداخلي أو الحوار مع الآخرين مما جعلها باطقة صاحبة بسدرج القارئ ، حتى يبلغ منتهاها . وللحوار عند جبرا صفة خاصة. ولا عرو أن سعب أعماله بالـ"حواريات" . فكل أعماله يركز على هذا الحوار السابغ من الرواي أولا ثم من السحوص ناسيا. وحبرا يعترف بأهمية الحوار . فيقول : "يبقى همّي الحقيقيّ هو الحوار ، وعن طريق الحوار أريد أن أجعل لهذه المراثبات قيمتها الحقيقية . لولا الحوار لما استطعت رتّما أن أجعل المراثبات التي أصفها ، أو التي عليّ أن أصفها ، القيمة التي يجب أن تكون لها ، في السّباق الروائيّ . فالحوار يسعي أن يكون منصّلا بالمراثبات التي تحيط بالأسخاص الذين يفومون بهذا الحوار ، بهذا المعنى إيس أنا أعني بالوصف" (1) .

إلى الصور/المساعد عند جبرا بصمي عليها الحوار مسحة حية، فتسمي الصورة وليده لخطّة حلّقه لا محرّد رسم حامد. وقد امتارت صور جبرا بفضل هذه الخاصّة بحيوّتها وساعرتتها المفرطة ممّا أعطت لأعماله الروائيّة وفصصه القصيرة بكهها الخاصّة .

ب - مصادر الصور :

إلى مصادر الصور ومببعها في روايات جبرا معتّده ولعلّ أهمّها هي المصادر المأثّته من الحواس وخاصة حاسني البصر والسمع وتأتي في مرحلة ناسية حواس اللمس والسمّ والدوق ويلبها بعد ذلك الحلم والذكربات فالحس .

أ - البصير : إلى الصور الواردة بسبع من الحواس ، ويحد في صداربها خاصّة البصر ولعلّ وجودها المكثّف في روايات جبرا يرجع أساسا إلى قيمه هذه الخاصّة وارباطها الراسي بالبصره . فالبصر - وهو "القوّه المودعة في العصبين المحوّسين اللس سلافان ثم بصرفان ، فسأدبان إلى العن يدرك بها الأصواء والألوان والأسكال" - طريق إلى البصره، وهي "قوّه للسلب المسور سور القدس بربى بها حقائى الأشياء وبواطنها ممابة البصر للنفس بربى به صور الأشياء وطواهرها .

(1) جبرا - "الصّ والحلم والعمل" - ص ص 174 - 175 .

وهي التي سميها الحكماء العاقلة النظرية والمؤة المقدسة" (1) .

إن حاسة البصر برموز العالم المحيط ، فيحترق منه الأشياء والمكونات وعبر ما يحيط به الحافظة والمختلة يكون الصور ويتكون الرسوم . والذارس لروايات حبرا بلحظ حضور هذه الحاسة المكتف فلا يحلو صفحه من صفحاه من فعل "نظر" أو "رأى" أو "ساهد" . وقد برز في هذه الحاسة وتندرج إلى بلوغ "البصيرة" وهي تلك النظره التي تنأى من عوده الإنسان إلى داهه يستشف منها الدليل . فميط له اللبام وتبيح له الكشف . فإذا البصيرة حدس إنارة وإضاءة ولعان مرّ عبر المجتلة فسمجر الصورة على معنى بجريدي عميق . تنطلق رواية "صراح" منذ الصفحة الأولى بفعل "انظر" . يقول الراوي : "رفعفت المتاة قدمها وقالت : انظر ، فطرت ولكن لم أر فيها ما ينبغي سوى أصعها الكبير مصنوعا أطفره بالأحمر ، وباديا من طرف حداثها الأسوق" (2) .

وسكرّر فعل النظر سبع مرّات في هذه الصفحة الأولى ، كما أنّ آخر جملة في هذه الرواية يركّز على نظر الراوي إلى الآخرين الهائمين فما يدلّ دلالة فاطعه على أهمّية هذه الحاسة ، ولا عرو في ذلك فحيرا رسّام ، وللعين أهمّية كسره عند فتال الألوان . ويتّضح هذه الحاسة في روايه "السّفينة" في مناطق معبته من السرد ، بل لعلّنا لا نخطئ عندما نؤكد أنّ روايه "السّفينة" هي من الروايات التي تعتمد على حاسة النظر مصدرا لصورها . إذ هي روايه صور متلاحمه سراكمه مسلسله . فإذا الصور المتبايعه تنطلق من حاسة البصر الحسّيه ، منها تصدر وإلى البصيره تصل . وهي بذلك تدفع الإنسان إلى ذلك الركن القصي من داهه يستسير الدكرى ويستبصرها . يقول عصام : "... خرجت وأنا ألعن ، خرجت والحقد مملا البحر أسام عبي - البحر المظلم الرّقيق [...] كان القمر قد غاب ، فاسودّ اسداد النيم حولنا ، تحت برق النجوم الكبار المبراضه ، وإسفاغ الآلات في خوف الباخره في ضرب ونبز سميوخ . وفي وسط الحقد العارم أساسي انعقدت لى ، لاسه عاربه ، لا أعلم فهي في -ها ، ولكنّي أرى كلّ خارجه في حسمها . فالسفنال الرمانيل المعطربان بالسروح

(1) أبو الحسن الخرجاني ، "العرفان" ، ص 32 .

(2) حبرا - "صراح" - ص 5 .

والتدليل المنطلق من القيمص - إنها هنا ، أمام عينيّ ، وراء عينيّ ، على بعد متيّ ، بين يديّ . ونحن في سيارتي مطلقان مع الليل إلى خارج بغداد" (1) . ليّ حاسة البصر لدى الرّآوي تنتقل من عالم الواقع إلى عالم المنحيلّ ، عالم الذكريات ، عالم الماضي الذي نرك آثاره ، ولم يغف رغم تصميم الرّآوي على الهروب والنسيان . أمّا في رواية "البحث" ، فالعنوان نفسه يحيل إلى هذه الحاسة . فالبحث رأيّ وكتشف وإيضاح ، وهو بذلك مرتبط بالنظر العميق المركز . فالدكتور جواد يبحث في اخفاء وليد ، ويسعى إلى الكشف والاستكشاف . ولا عرو أن نجد في هذه الرّواية دورا فعّالا للعين الفاحصة والبصيرة . وبكفي أن نذكر عناوين بعض الفصول للتدليل على ذلك : "الدكتور جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم اسماعيل و ابراهيم الحاج نوفل" (2) . "الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي" (3) . "وصال رؤوف تكشف أوراقتها" (4) ، "ابراهيم الحاج نوفل يبس الكواس حتّى الفجر" (5) "الدكتور جواد حسني يعد بالمريد" (6) .

أمّا في رواية "الغرف" فإنّ النظّر الحسّي له حضور مكثف فإذا الصور سسي أساسا من النظّر إلى الخارج إلّا أنّها سرعان ما نعتورها البصيرة فإذا العين تؤدّي إلى بئر عميقة سحيقة ، وإذا الصّورة الخارجيّة ممسي صوا لما يعمل في الدّواخل . بقول الرّآوي : "أعمت النظر فيما يبهم ، ولكنّي لم أستطع أن أبيتّ وجهها واحدا أعرفه ، في الواقع ، لا أظنّني رأيت وجهها بالمعنى المألوف بل عشرات الأقنعة المتشابهة المبهمة فيما عدا وجه المساة التي تفضّلت عليّ بمحتشها ، ودعوتها . فقد كال وجهها سائلا لا يخلو من حس ، محافظا لسعر فاحم ببلغ الكشف وقد سعت خلاصه ويطايرب حول الحبين والحديين : وجهها لا أعرفه ؛ ولكنّي أستبيبه بوصوح" (7) . ليّ الصور عند جبرا نجد مسعها في الحواسّ وخاصّة حاسة التّطّـر . وقد

(1) جبرا - "السّمنية" - ص 15 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 39 .

(3) م.ن. ص 135 .

(4) م.ن. ص 251 .

(5) م.ن. ص 305 .

(6) م.ن. ص 361 .

(7) جبرا - "العرف الأخرى" - ص 9 .

تكتف هذا المصدر للارتباط الشديد بين هذه الحاسة والبصيرة وبين الحسي والتحردي، فجبرا، إذ يصور الواقع، إنما يسعى إلى خلق عالم متخيل فريد متميز.

2- السمع : إنَّ السمع مصدر للصور في روايات جبرا . ولا غرو في ذلك فحضور هذه الحاسة مكثف للغاية بل لعلها الحاسة المؤثرة كلَّ النأير في صور جبرا .

فما من رواية من أعماله إلا للسمع دوره فيها . ويكفي أن نذكر أنَّ أوَّل عمل له يحمل عنوان "صراخ في ليل طويل" وأنَّ بطل هذه الرواية ملقَّب بالـ"سماع" وهو الكثير السمع والإنصات ، والدارس لأعمال جبرا القصصية يلاحظ أنَّ وجود هذه الحاسة بالكثافة هذه ، يعرف أنَّها تدلَّ عمَّا يكتِّه الكاتب للسمع من قيمة . فالسمع وهو "القوة المودعة في العصب المفروش في مقعر الصَّماغ ندرك بها الأصوات بطريق وصول الهواء المتكثف بكيفية الصَّوت إلى الصَّماغ" (1) فالسمع هو تقبُّل الصوت القادم من باءٍ ، إلا أنَّ هذا السمع وإن كان على ارتباط بالعالم الخارجي ، فإنَّه كثيرا ما يكون مرتبطا بالعالم الباطني للإنسل ، فلذا هو ينحاور داخليًا وينحادل ذاتيًا ، فيصوِّر لنفسه ، ويعيش عالمه الباطني ببصيرته وسمعه الداخلي . وفي كلِّ روايات جبرا نجد هذه الحاسة مرسطة بالذروة وفي لحظات التأمُّم القصوى عند الانطال . يقول الراوي في "صراخ" : "فجأة فنحت عينيَّ وقد أصابني الرعب ، وانصبت كلَّ شعرة في جسمي . وصرحت بأعلى صوتي "سميَّة !! " واملأ الليل بصرحتي" (2) . وبفس الصرخة بعدها في "السفينة" : "دخلنا إلى الصالون الأوسط ، حيث كان أناس كثيرون قد جمَّعوا حول رحل ما زال في صياح هائج : محمود الراشد بلا نظارته يحبط به بحر منه ملاحي وخدم السفينة . وهو في حالة حرمب بأنَّها حنون . لقد حطط حدقاته لحدَّ الرعب ، وتضمَّخت سنفناه السوداءن ، والريد من على جانبي فمه أببص يلمع ، وهو ينتفص وصرخ بالعربيَّة ، بصوته العليط : "أقول لكم إنَّه هو ، يا عالم ، هو هو ، الكلب من الكلب مر العجميَّ ، والله إنَّه هو انطروا ، انطروا هنا . هذه البدنه الطويلة على صدري ، هذا الخطَّ الطويل على بطني" (3) .

(1) أبو الحسن الخرجاني -"العرفاب"- ص 70 .

(2) جبرا -"صراخ"- ص 87 .

(3) جبرا -"السفينة"- ص 140 .

إنَّ حاسَّة السَّمع هي هذه الطافه التي يتمتع بها الفرد والتي تمكنه من التعامل مع العالم واستيعابه . فوديع في هذه الفقرة وقد استمع إلى صباح محمود وصراحه انحذب إلى موقع الحادثة . فمصمون "الصراخ" و "الصياح" هو الذي أثار الحضور . ومن تمَّ كانت هذه الحاسَّة مصدرا للصور عند الراوي ومن ورائه الكاتب . وهو عن ما تحده في رواية "البحث" حيث يرسل وليد صوته حانقا لكي يسمع من الأفاصي ومن "وصال" رؤوف خاصَّة . تقول وصال معترفة : "... فانسجّر بصرخه لم أسمع بمنلها من إلسان "أخرسي ، أخرسي" ، وأطبق بكلنا يديه على وجهه واستدار نحو أقرب حائط وانكفأ عليه بخوار أجش ، فظليع ، تسمرت مكاني ، ارتعبت ، وأنا أرقبه يصرب رأسه بالجدار ، وجسده يرتج وينتمض . وبدت عرفه كأنها تصبِق عليه وعليّ كلّ جدارها ستنهال علينا معا ، ثمَّ أخذت تدور بي دورانا أريد أن أوقفه ولا أسنطع . وارتميت على الأرض أتسبّث بها وزحفت نحوه وسفط وجهي على قدميه ووجدني أختنق ، وأستحب ، ألتحب ولا أفهم . وبعد دهر طويل - هل أغمّي علىّ ؟ لست أدرى - رأيته منهارا عليّ مكومتا فوقيّ . أهدت وجهه السّحاب المخصّب بين بدّي وهمس : حتّى اسمه بات صعبا عليّ أن أنطق به من حنجرتي الكليّة "وليد ، ولد" ووقع بين ذراعي وألصق شفنيه بأذني" : "إن كان يحقّ لي أن أحتكّ وأنا أقارب الخمسين وأقارب من أجلك ، وأنا أقارب الخمسين ، ألا يحقّ لي أن أحتّ بلدي ، وأقارب الدنيا من أجله حتّى لو قاربت النسعين؟" (1) .

إنَّ هذه الفقرة مليئة بالصور المستمدّة من حاسَّة السَّمع و"الصراخ" و "الحوار الأحسن" و "الاسحاب" و "الهمس" كلها كلمات تحمل مباسره إلى عملته السَّمع والنصّت . وقد وردت هذه المصرة في لحظة تأرّم شديدة . فولد أحسن مماساه الكمبره ، فهو بن حبّ بدعوه إلى الاسكانة والرصوص لوائح الحباه ، وفخمعه في الوطن نفصّ مصحعه وراحنه وسيسمره لنظهير الأرض من الأعداء . ومن هذه النباثيه وجد وليد نفسه مطالبا بالاحتثار ، إلا أنّه وجد في الصراخ تعبيرا عن إيمانه بوجوب الفعل من أجل الأرض والمرأة التي بحثت ، هي أن واحد، أمّا بطل "العرف الأخرى"

فإنه بدوره يجد في الصّراخ ملاذا وملجأ . يقول الرّاوي وقد أعميته الأصوات المنسّخة وقهره ولم يستطع ، إلا بهشم ساسة التلفزيون : "راحت الصورة ، ولكن الأصوات استمرت بكلّ قوّتها ونشازها سحبت الستائر على السافذة وعدت إلى الكرسيّ الجلديّ الضخم يحيط بي الصّراح والحوار والنهيق والعواء ، كما يحيط موح البحر وصخبه بسّباح يغرق ولا يغرق . وفي تلك اللحظة صدرت عني صرخة مديدة اشمّت لها حنجرتي . وتلويت متعذّباً في الكرسيّ ، وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى أحاول وقفها ولا أستطيع وعند صرختي الثالثة ، شعرت أنني أخنق ، احتبس عني الهواء ، وغبت عن الوعي لمُدّة لا أدري طولها" (1) .

إنّ حسّة السّمع تعدّ ركيزة من ركائز الحدث الرّوائي . فالصورة تكاد ترسم الصوت ذاته . فإن تحدّث الرّاوي ومن ورائه الكاتب عن الطّبيعة أو المرأة أو الأشياء ، فإنّه يجعلها مصدر صوت ، فإذا الأشجار تصوّت والعصافير تصوّت والكون كلّهُ يصوّت وبعتر . وتنعّم مأساة الإنسان ، عندما يصدر أصواته الباكّة الصّارخة كناية عن المصير الإنسانيّ المأساويّ السّمة .

3- اللمس والشمّ والذوق :

لا نعدم في روايات حبرا بعض الحديث عن حواس اللمس والشمّ والذوق فهي مصادر لصور طريفة في الغالب يلجأ إليها الكاتب في بعض المواطن التي يتعمّق فيها الإحساس ويرداد حدّه وقوّة وضراوة . ولا غرو في ذلك فحاسة اللمس "قوّة منسّّة في جميع البدن تدرك بها الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ونحو ذلك عند التماس والاتّصال به" . أمّا السّم فهو قوّة [....] يدرك بها الروائح بطريق وصول الهواء المتكيّف بكيميّة ذي الرائحة إلى الحسّوس" . في حين أنّ الذوق هو قوّة منسّّة في العصب المفروس على جرم اللسان تدرك بها الطعوم بمخالطة الرطوبة اللعانيّة في الفم بالطعوم ووصولها إلى العصب . والذوق في معرفة الله عبارة عن نور عرفانيّ يمدّه الحقّ بنحله في قلوب أوليائه يمرّقون به بين الحقّ والباطل من غير أن يسلطوا ذلك من كتاب أو غيره" (2) .

(1) حبرا - "العرف الآخرى" - ص 51 .

(2) أبو الحسن الجرجاني - "التعريفات" ، ص ص 108 - 74 - 63 .

لن هذه الخواص رابطة بين الإنسان والعالم المحيط ، وكثيرا ما ترد مجتمعة .
ففي رواية "صراخ" يقول الراوي متحدّثا عن حبيبته سميّة : "... هذه القوّة اللعينة
في عينيها (حاسة النظر) . هذا العسل السّام في شفّتها (حاسة الذوق) هذه السطوة
الإبليسيّة في بديها (حاسة اللمس) تعملها كلّها فيّ ، فأقع متمرّغا فوق صدرها" (1) .
ويقول في مقام آخر : "استسلمت لشفّتها النديتين (اللمس) ورائحة عرقها الخفيفة
التي شممتها كمن يشمّ عطرا" (2) . وقد وردت هذه المصادر للصّور في "السّفينة"
لرسم حالة وتدوين مشهد . يقول الراوي عصام : "... أخذتها بين ذراعيّ وانكبّ فمي
على فمها في قبلات عنيفة ، أحسّ أسنانها ولسانها على طرف لسانيّ وجسمها هسّ
رقيق مياس ، طريّ . وهي تهمس من بين القبلات "كفى كفى عصام لا هنا ، لا
هنا... لننزل إلى "نابولي" ملأ عطرها أنفي ، وصدري ورأسي ، وفمي يندسّ في
شعرها يلتهم عنقها شفّتها ، وهي تتضاحك كأنّها ، مثلي لا تصدّق أنّنا نفعل ما
نفعل ، كأنّها مثلي . قد ماتت طويلا من العطش ولكنّها تملّصت من ذراعيّ تملّصا طريّا
شهيا ... " (3) .

لن لقاء "عصام" و"لمى" كان بعد فراق دام سنوات ، وقد تسنّى لكلّ منهما أن
يبحث عن هذا اللقاء ، فلمّا كان وحا كان للخواص الألفة الذكر دورها في إذكاء الحنين
بعد الهجر والقرب بعد الصّد . فإذا الخواص تفعل فعلها وتنتهيج الأشواق وتحثّ
وتحتدم . فالشوق "ونزوع القلب إلى لقاء المحبوب" (4) تلهيه الخواص ويثيره اللمس
والسمّ والذوق . ونحن نجد هذا الهياح في رواية "البحث" أقوى وأعمق والعروح إلى
اللذة أعنف وأصدق تقول وصال : "... أمّا مع وليد فقد جاءني ذلك الكشف الغريب
بأنتني أدمج ، أصير أنداخ وأعود وأنا غير ماكنته قبل ذلك . أحسست وهو يتكلّم
ويناقش يحاورني ويغارلني أنّني نفذت إلى بواطن إيسا آخر . كلّ أحدا سمع لي
بدحول بيت كبير مظلم عجيب الغرف . ويبدى شمعة ، أجول بين الآثا والتحصف

(1) جبرا "صراخ" ص 90 .

(2) م.ن. ص 89 .

(3) جبرا "السّفينة" ص 161 - 162 .

(4) أبو الحسن الجرجاني - "التعريفات" ص 74 .

...عرفته من الدّاخل ، أدور في مداراته الذهنيّة ، في مداراته النفسيّة والعاطفيّة . جعلت أعرفه وأحبّ وأغار عليه وساورني وهم ألحّ عليّ بأنّ "وليد" هو أنا . جعلت أعرفه وأحبّه كما أعرّف وأحبّ نفسي . فلذا لم أره ، كنت في حديث مستمرّ معه - مع نفسي . ولأنّ الحديث بيننا كلّ دأما ذا مذاق لذيّ خاصّ ولا يغارلني إلّا والكلمات تدفق عنه على جسدي حتّى مسام جلدي كانت تصغي إليه وتهيج ... (1) .

لنّ لذة الحبّ رحيق يمرّ عبر الحواس فتتشبّع الأعصاب . وتندفق على الجسد خدرا جميلا وكذا كلّ الرّابط بين وليد ووصال . فلذا هما جسدن متكاملان يتلاسلان فينهمر الوثام ويتهاسلان فتنسجم الآراء وتتبع الصور من الحواس وفق دفع الحبّ وتنحدر الرّسوم الجميلة معلنة عن لحظات الوهج والهبام . وينبري بطل الغف عن التجربة ذاتها ينغمس في الحبّ في لحظة العجب ، يقول الرّأوي متحدّثا عن يسرى المفتي : "... استجابتي للإغراء (إغراء الرّجال) - ولو بمقدار ، لأنّها كانت في الوقت نفسه تخشى التورّط ، وتجدد في تجنّبه . فهي إنّما تلتذّ باقتناص الاهتمام والشّغف من الآخرين أكثر ممّا تلتذّ بأنّ تهتمّ هي أو تشغف بهم . فلذا سمحت لرجل بأن يقبلها في زاوية مظلمة ، فإنّها لا تشتهيّه هو بالذات بالضرورة . وإذا كشفت عن نهديها لمعجب ، أو سمحت ليده بالزحف على فخذها ، فهي إنّما تلتذّ لنفسها بنفسها . وتكاد حينئذ أنّ تعرف ذروة المتعة دون أن يهّمها من سببها ، جمالها كان لها وسيلة لاجتذاب اللمسة أو القبلة التي يستمرّ بها خيالها حتّى النهاية التي باتت تطلبها أكثر فأكثر . فلذا أُتيح لها أن تختلي بالعاشق المزعوم . كانت متعتها الأولى والكبرى هي رؤيته يتمعّن في جمال جسدها ويمرغ وجهه كالحيوان في روعة بطنها أو حذبيها... (2) .

لنّ هذه الحواس متكامله تؤدّي بالفرد إلى أخذ للحياة وفهم لها وتعمّق في تحليل عناصرها . لذلك وردت في الرّواية مجمّعة متلازمة ، وقد استغلّها الكاتب في المواقف واللحظات الحرجة من أحل ولوح إلى أعماق الإنسان . وكلّما كان الحلم قوتا وجدت هذه الحواس تربتها الصالحة وأبّينعت صورها الصادرة عنها . فكأنّ جبرا يجعل

(1) جبرا - "البحث" - ص 266 .

(2) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص ص 125 - 126 .

من الحواس "منطقاً أوّل" يتعامل به أمام الكون والعالم . إلا أنّه من الصّور
الاعتراف بأنّ حراً أعطى لحاستي النظر والسمع أهميّة أكثر . وكان ذلك نتيجة
لتعامل الفنّان الخاصّ مع الكون بواسطة النظر والسمع . فكأنّ احتفال الكاتب بالعالم
يمرّ بهاتين الحاستين، إلا أنّ الاحتفال لا يتمّ إلا إذا شمل كافة الحواسّ. ولا شك أنّ هذا
الاحتفال بالحواسّ كلّها يتمشى والمنزع العامّ للرواية الجبرائيّة ونقصه به المنزع
السنفونيّ القائم على تعدّد الأصوات واختلافها . ففي تعدّد الحواسّ وتشابكها نسج
يتلاءم مع التّركيب السنفونيّ القائم على الأنغام الكثيرة المتواسجة المتناسقة
والمتداخلة المتقابلة أحياناً .

4 - الحلم والذكريات :

إنّ الحواسّ تعتبر من أهمّ المصادر التي تعين الكاتب على استقاء الصور
ونسجها . إلا أنّ الحلم والذكريات يكونان بدورهما مصدرين خصيين لإفراز صور تربط
عالم الواقع بالواقع المتخيّل . والأديب جبراً يجد في الحلم والذكريات مسعاً لا يني
على العطاء . فكلما احتدّت الأزمة وقويت المأساة وتشابكت الأصوات واحتدم الصراع
بين الأهواء والميول والأفكار والآراء وجد جبراً في الحلم من ناحية والذكرى من ناحية
أخرى سبيلاً "لادبيّة" أعماله وتميّزاً لها . إنّ أعمال جبراً القصصيّة عامّة والروائيّة
خاصّة هي قصص للأحلام وروايات للذكريات المنواردة على أبطاله الذين يكرعون من
أزماتهم النفسيّة الحادّة ، فيجابهون واقعهم المتردّي بواقع يتخيّلونه هو مزيج من
ما سحيق لكنّه جميل، وحاضر متدهور لكنّه مرير، ومستقبل منشود لكنّه يطلب
فلا يدرك . فبطل رواية "صراخ" يعيش أزمة نفسيّة سببها اختفاء حسسته . لذلك فيلّ
الأحلام والذكريات تتسلّط عليه في كلّ حين ، عند المنام وفي البقطة بل إنّّه يمسي فعلاً
بين نوم "صاحب" ويقطه غائماً . يقول الرّوائي : "... إد رحت أسير الآن - وكأنتي في
عيوبه، وذهبي بظمو على سبيل من الذكريات رددت اسمي لنفسي كأنتي أسردّ به
النسوة القديمة إلا أنّ صوت سمّة الذي تخيلته يناديني ، استحضر شيخ أبي من بين
نراب السبلان - ذلك السبيل الذي سلّج به الحثّ إراء احساراني الأخرى للحياة" (1).

(1) جبراً - "صراخ" - ص 24 .

لنّ وعي البطل بوضعيته وبأسه بفقدان الحبّ جعل الحلم يفعل فعله بل أمسى القطب الأساسي في نسيج العمل المأساوي : "ما كنت لأحسب أنّ أحلام العشاق تدوم إلى الأبد ، ولكن سميّة حطمت الحلم بخيانة معائه ، فتحت عيني ولقيتني على سما الهاويه ، ومع هذا عندما تكلمت ومضت في بصيرتي صور من الآنوتة الفضّة ، والتقت كلماتي حول أطراف بديعة النحت قبل أن تبلغ شفتي" (1) . وكلما ازدادت المأساة وتعمّق الجرح وانفتح ، قوّي الحلم واستبدّ بالبطل بديلا ، لا بدّ منه ولا مفرّ : "وفي المساء أنزل إلى الطرقات ثابية ، أحمل ذهنا تتوالد فيه الخيالات المظلمة دون وقفة ، لقد مرضت ، مرضت حتى الموت : أجتزّ جراتيم السماء وأدوس عظام الموتى وأرى الجماهير الجائعة تفترس ضحاياها بأنيابها وأحسّ بالموت يعتنق البرّ والبحر ويملا الفضاء برائحة الأجساد المتفسّخة ويسقي الأشجار اليابسة من دم الشباب ، الشباب والانحلال ، الحبّ وانحلال الحبّ" (2) . وإد يصبح الحلم واجب الوجود وسط هذا الكابوس ، تبدو صورة الرهرة رسما يوحى بالتجدّد والتغيّر : "قد يكون الوادي مقفرا من الزهر ، وليس فيه إلا سنابل الفمخ الخصرء ، غير أنّني لا أتخلّ إلا الجنان المترعة بالزهور ، وكلّها تشعشع بالألوان ، فيتحولّ سحوب الموت إلى صفرة زهرة جميلة ، هي شارة للنصاره والحياه . وتردحم الرهور الصمراء المجهولة الاسم في مخيلتي وأراها تتماوج في ربح رسيّة تمّ تنحني عليّ إذ اصطجع بينها واستسلم للنوم" (3) . ولا يسهي البطل عن الرهور وعن أحلامه الزاهره حتّى في المدبنة ، وقد وجد في سميّة الزهرة الصمراء "أمّا الآن فما رلت أمثلها زهرة صمراء ولكنّها ذاوية" (4) . ويستمرّ الحلم ويتعمّق في دهي البطل وتزداد أرمته مع أسرة آل ياسر بعد موت عبات وموقف "ركران" منه إذ اصبح علمه الرواح ، فمخرج من القصر كالهائم فيلاحظ أنّ "آلهة الحبّ (التمثال) تتحرّك" (5) . لكنّه يكتشف بعد برهة أنّ الآلهة ثابته. وعندما ينزل المطر بتطهر ويأتي الحلم الكبير ، أو الحلم المفتاح "أصفت إلى المطر

(1) حبرا - "صراح" - ص 33 .

(2) م . ن . ، ص 56 .

(3) م . ن . ، ص 67 .

(4) م . ن . ، ص 69 .

(5) م . ن . ، ص 82 .

يخري سيولا حول البيت ، فرأيت رهرة صفراء مجهولة الاسم تطفو على المياه ، وكلّ ورقة فيها تنحرك وتتلوى (كأنها أبد وسيطان) في فرخ ، في ضراعة ، في استسلام وعامت الرهرة نزلا ، ودارت في المعطفات واستقرّت في الزوايا المنعزلة ولا مست الصخور ثم انزلت مرة أخرى وعادت إلى الدوران عابثة . وعند سفح الرابية كان جمع من العشّاق في ملابس زاهية الألوان ، وزورق ينتظر صعود العشّاق إليه ليحملهم إلى كيتريا جزيرة أفروديتي ، فراحت الرهرة الصفراء تعوم حول الزورق ، ثم تفتحت أوراقها وصعدت من بينها سمّية ، وشعرها مزّين بالأقاصي لتتقود سفينه العشّاق . وملاً الحلم عينيّ ثم غشته غاشية حين هوى عليه شبح كشبح الموت ، فتساقطت وريقات الرهرة ، وغرق العشّاق في النهر" (1) .

إنّ الحلم هنا يتّخذ شكل المأساة التي تعيد تركيب أحداث الفصّة بصورة مركزة رمزية . ويزداد الحلم حضورا عندما يختلط الحلم بالواقع والفعل بالرمز . فيسمى المتصوّر خيالا واقعا وهنا تكون المارقة : "تحسّست ببدي نانة الحسم المصطبج بجانبني ما أعجب الوهم ! إنّ هذا جسم حقيقيّ ، أؤكد يا يتجسّد الحلم ... بطنها ، حصرها ، فحاة فتحت عينيّ وقد أصابني الرعب وانتصت كلّ شعرة في جسمي هلعا وصرحت بأعلى صوتي "سمّية" وامتلاّ اللبل بصرحي" (2) . إنّ الحلم هنا ميلاد جديد ، وهو في ذلك صو لصيحة المولود وهو يستقبل العالم .

إنّ الحلم والذكريات من المصادر الأساسيّة لصور خيرا الفنّة . وفد محسّد الحلم في سعي البطل إلى التفكير في واقعه حالما ، فإذا الواقع يتّخذ صورة جديدة هي صورة الأمل الذي يؤس به البطل. إلا أنّ هذا الأمل يشوبه الخوف والمرارة لأنّ الفرد يشعر أنّه محتلق لآماله وأنّ هذا الأمل ليس إلّا سرا (3) ومطمحا من عالم الخبال الذي لا يمتّ إلى الواقع الحقيقيّ بصلة . وكذلك الذكريات ، فإنّها وإن أُنعت بذكرات الطفولة فإنّها في الحقيقة، بقم معادلة بين الواقع المرير والعالم الماسي السحيق الذي

(1) خيرا - "صراح" - ص 86 .

(2) م. ن. ص 87 .

(3) من آخر أعماله القصصيّة "سراب في باريس" ، أنظر مجله الجبل - مور يوليو 1990 ، م 11 ، ع 7 ص 62 - 71 والسراب سمة مثل الصراح والرجبل نسّم أعمال خيرا المصصّة والروائيّة .

كان فيه البطل نقيّ الذهن سمائلا بالآتي، على عكس الواقع المتدهور الآن ، وهو واقع يفي الماضي ، بل يناصه العداء ويقاومه مقاومة كبيرة . وقد اتضح هذا المسار أكثر في رواية "السّفينة" . فالبطل الذي يسعى إلى الهروب إلى منطقة تمكّنه من النسيان يعد نفسه وجها لوجه مع مأساه . فلمى تنبئه كأنّها القدر القاسم، ومنذ البداية يتكهّن البطل بواقعه المرير . يقول : "... وأنا نمت في الحال ، ولكنني أقفت وكأني لم أُم . وليس في عيني أثر للّوم ، أقفت على صوت الموج يصفق جبب الباخرة صفقا نظيما مداعبا ووش ، ش ش ، و و ش ش ش ... تمّ سمعت حركة ، حركة ، بل أحسست بها خراعي - حركة مبهمّة كلّ صوتها آت عن طريق الكوّة المستدبرة مع صفق الموج . ولكنني لم أخدع نفسي طويلا . فالحركة هي وراء الجدار الذي هو لصق خراعي... الحركة من لى وزوجها ، ما أوهي هذا الجدار ، وكنت حسبته من حديد ! يا لله ... إتما يتغازلان ، لى تهدر جمالها ، تسفح أنوثتها ، تعطى من شفنيها وبهدبها في الطرف الآخر من الجدار . وقفرت كالمدّوع في فراشي كيف أقصى الليل على مسمع من هذا كله من لى... ، ولست نبأبي سرعة وخرجت إلى طهر الباخرة ، ريثما تنتهي نروة المحبّين وراء الجدار، ريثما أسحق صورة هذه المرأة وراء عينيّ ... " (1) . إنّ هذه الصور تتجسّد حلما واقعا في محيطة الرّوائى ، فالواقع المتخلّط غير الواقع الحقيقي وإنّما هي أضغاث الأحلام نصوّر للرّأوي واقعا ممكّن الوقوع. لكن الحقيقة عبر ذلك . وقد اتضح ذلك عبر المسار الرّوائيّ حيث تبت أنّ علاقة "فالج" مع "لى" كانت على غير ما يرام . فالعلاقة بينهما انصمام كامل يقابله تمارب كبير بين الدكتور وإمبليا بل هو تجاوب تامّ بينهما . ولا عرو أنّ تصوّر الرّوائى بقيّة الحلم ، وقد اسحس على واقع حديد ، واقع ببرر الممارفة الكسرى . فبمّول : "كبت أعلم أنّي بمرور كلّ ساعة ، أقترّب خطوه أخرى من الحافّة الرلعة ، بل إني بعد تلك الآيام الصعبة الاولى، أردت الرّكص إلى الحافّة ركصا . أردت أن بقرّر شيء ما ، فاسهى . ما عدت أسنطع نحمل هد العنمود الحائر الذي يتدلّى ليلمس سفتيّ ، ثمّ برنمّع عنّي قبل أن أُلغمه . ولمى رأيها كما لم أرها في السّنوات الماصبه . بقدّم رحلا ، ونؤخّر أخرى في سبرها نحو الحافّة نفسها .

(1) حبرا - "السّفينة" - ص 14 .

وأخيرا أغمصنا أعيننا ومشينا إلى الشفير وقفزنا" (1) . إنه حلم اليمطة الذي يصور المستقبل . فعصام ولمى قرّرا المصيّ قدما من أجل تقارب أمثل إلا أنّ هذا الحلم لم يصل حدّ الحقيثة . ذلك أن الحقيثة لن تقع إلا بموت فالج . وقد استطاع حبرا أن يوفق التوفيق كله في دفع الأحداث إلى التأزم تدريجيا . فلذا الخطأ في نفسية فالج ذاته ، فقد أحبّ إميليا وقرّرا الخروج معا إلى "بابولي" إلا أنّه اكتشف العلاقة بين عصام ولمى . فقرّر فالج الانتحار لا ردّ فعل مباشر على هذا الكشف ، وإنما لآته - وفق نفسيته وموسوعيته - كل يحلم برحم أرحب وعالم أوسع لا يمكن بحال من الأحوال أن يوجد له المجتمع المعاصر . وهو ما أبرزه من خلال كتاباته ومذكراته . إنّ الحلم في هذه الرواية يقوم على المراجعة بين الواقع وتصوير الآتي تصويرا موجيا . وقد كان للذكريات دورها في تنمية الصور وفراة التعبير، فوديع يتذكر طفولته في القدس وعصام الذي سعى إلى النسيان يعود بالذاكرة إلى عهد خيون بن خيّن . إلا أنّ رواية "البحث" هي رواية الذاكرة بحق ، فأول كلمة تنفتح بها الرواية على "الذاكرة" . يقول الراوي : "تمنيت لو أنّ للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة وحسّدها ألفاظا تنهال على الورق" (2) . ولا غرو أن تنبني الرواية على الذاكرة فهي بحث في حياة وليد مسعود يسعى إلى تحقبه الراوي جاهدا . فيسأل الآخرين ويدقق في الوثائق ، ويعتكف أخيرا في عرفته لكي بعيد البناء ، ويقوم الصرح ، وينبري وليد حياة مائجة أساسها الذكرى وعمادها الحلم . يتذكر وليد نسكه في الكهف البعيد . فيقول : "... وعندما استلقينا على الأرض للنوم ، من الوادي المخصوص بصوء الممر كأنه بموج بالأصوات ، وحلمت أحلاما عربية ، كنت أراي راكبا حصان أبي - أجوب به فلوات واسعة . أشقّ به صخورا وكهوبا ، وأعبر مياها تنصاعد حولي تريد إعرافي . ولكنّي أنمى عائما عليها مع حصاني ، وما أن أصل إلى الصّمة الأخرى حتّى ألويّ عنق الحصان وأحوص به المياه عوده من جديد . وفجأة أفف وفد نسبت صديقيّ الانين وبني إحساس بأنّ الله لسبب ما عاضب عليّ..." (3) . إنّ "وليد" - إدجد نمسه في تحربة فريدة ،

(1) جبرا - "السّفينّة" - ص 157 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 11 .

(3) م. ن. ص 129 .

معية صديقيه فسى الوادي من أهل سك يطلب فلا يدرك ، يغمس في الحلم هروبا ،
فبجد حصان أبيه الطائر يلج به الأعماق ويخرجه من المآرق ، كمّارد خامّ سليمان . إنّ
الحلم عنصر من العناصر التي تعطي لصور جبرا قوتها وحدواها وكذلك الذكرى ، فهي
مبيع يضمن على الصور بضارتها وبصاعتها فلذا هي صور تتيح كشف الدواخل
وفضح الباطن .

ويتجسّد الحلم بصورة أعمق وأجلى في رواية "العرف الأخرى" ، فمعد البدء
بلج عالم الأحلام . فالبطل يعيش حالة من الضياع هي بين الحلم واليقظة ، بين الوعي
والعيوبة وقد زاده فقدانه للذاكرة انغماسا في الأحلام ، بل إنّ الواقع ذاته اختلط عنده
بين الحقيقة والخيال . يقول : "مرّت دقائق استسلمت فيها للواقع ، بل إنني أنزلت
رجاج النافذة لانتعش بالهواء البارد الرطب الذي جعل يصرب وجهي . ولا بدّ أنّ الفتاة
لاحظت انصراف اهتمامي عنها . ففي مقدوري عادة أن أعزل نفسي عما يحيط بي عرلا
كليّا ، إذا اقتضت الحاجة ، كأنّ في ذهني كهفا عميقا أنزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحدا ،
في كهفي العميق هذا ، أخذت الآن أستمع بالهواء البارد الرطب الذي يضرب وجهي
وأسمع موسيقى كنت في الأيام الأخيرة كثير العزف لها - لبلّيات شوبان الشات (1)
وهو يترك فراش صديقه جورج صاند في ظلام مايوركا والمطر يهطل مدرارا صاحبا
على الحريرة المهجورة ، وفي غرف المنزل القدم يتحسّس طريقه في ضوء شمعة إلى
البيانو الذي سيطلقه بأنغامه من كلّ ما هو فيه ، وسحره من مرضه ومن الآمه - ولو
لليلة واحدة أخرى..." (2) .

إنّ الأحلام تسخّ حيوطها مع الواقع فتصرب نطاقا بالبطل . فلذا هو خالم في
واقعه ، واقع في أحلامه ، بل إنّه لا يستطيع التفريق بين هذا الذي يقع وهذا الممكن
الوقوع ، وهذا المشهد الحيّ ، وهذا المشهد النمنبليّ . إنّها الحياة في بقائتها تحاكي
الذهر وهو يمضي نباعا . والبطل عمره سائر وفق قدر مخنوم . إنّ بطل العرف دخلها

(1) شوبان (فريدريك) (1810 - 1849) مؤلف موسيقى بولوبي روسيطميّ السرعة
التقى بجورج صاند سنة (1837) وصحبها عشر سنوات . وقد تحدّث صاند عن هذا
اللقاء في كتابها "سنا في مايوركا" (Un hiver à Majorque) في منطقته البالار .

(2) جبرا - "العرف الأخرى" - ص 19 .

حالمًا وسيخرج منها - إن قدر له - حالمًا . يقول الراوي في نهاية قصّته متحدثًا عن صديقه الذي نسيه علموي عند التّوّاب : "أخذني على عجل ، وعندما ركبت إلى جابه وهو يسوق حبلّ إليّ أنّها سبّارة المرسيدس نفسها التي ركبت فيها مساء البارحة بصحبة لمياء أم أنّني تمّيت ذلك ، كمن يتمنّى المستحيل ؟ رفعت الورده ونسقت سذاها النديّ . هذه الوردة الحمراء على الأقلّ ، حقيقة ... " (1) .

إنّ رواية "الغرف الأخرى" مشبّعة بالأحلام إلّا أنّ الدّكرة فيها تكاد تكون مفقودة . أمّا الرّوايات السابقة فهي مضمتّه بالأحلام والذكريات معا . ولا غرو في ذلك ، ففي رواية الغرف أرلاند الراوي ومن ورائه الكاتب ، إبراز قمّة الضياع ، ضياع البطل وضياع الأرض وضياع الكيل . ولعلّ الكاتب يرمز من وراء ذلك ، إلى حالة الفلسطينيّ التّائه في عالم لا بناصبه إلّا العداء .

5 - الجنس :

إنّ الخواس من شَمّ ولمس وسمع وبصر وذوق والحلم والذكريات كلّها مصادر هامّة للصور المميّة عند جبرا في أعماله الرّوائية المتميّزة . وقد مكّنت الخواس الكاتب من استكناه الواقع والتعمّق فيه . فكان التعامل مع العالم بواسطة الخواس دفعًا إلى تحسّس كنه الحياة . وجاء الحلم والذكرى ليعمّق النظرة ويقوّي فيّة الصور . فإذا الصورة عند جبرا حياة زاخرة دافقة . فما من صورة من صوره إلّا لها دلالاتها العميقة تمكّن من التكهّن بالأحداث القادمة والأفعال الحاصلة ، كما أنّ الذكريات كانت منبعًا خصبا ، شكّلت ظلاله نوعيّة منميّة من الصور فجاءت حميميّة دقّافه تسطع نورا وأضواء وحياة . وقد وجد جبرا في محال الجنس مسعا آخر لصوره . فالجياة دورات لا تنتهي ولا ممكن بحال من الأحوال أن تصوّر إلّا إذا تعدّدت المنابع وسناكك الصور من أحل خلق رحم الحياة . ولعلّ الجنس من أبرر العناصر التي تمكّن الحياة من هذا العبّر المسرف . فإذا ما حاول أدب أن بصوّر الحياة ، فلا بدّ له أن بسسّمف مكوّناها وأسباب تحقّدها . ولذلك كلّ الجنس عنصرا من العناصر التي اعتمدها جبرا منبعًا لصوره ورسومه . فجاء الجنس في رواياته نرتًا للغاية . فكلّ أبطال جبرا

(1) جبرا - "الغرف الأخرى" - ص 161 .

مهووسون جنسيًا . ولا غرو أن يجد رواية جبرا الأولى تتحدّث عن الحبّ والجنس باعتبارهما الموضوع الكبير وعمودها الفقريّ .

فكلّ الأحاديث المرتبطة أساساً بـ"ركران" أو "سميّة" هي أحاديث جنسيّة . وإن ارتفعت إلى درجة الحبّ مع سميّة ، فإنّ ركران هي المعادل للجنس في منظوره الجنسيّ . لذا فقد ورد الحبّ المثاليّ الأوّل مقروناً عادة بالحلم . أمّا الحبّ الجنسيّ فقد جاء متحرّراً من الحلم مرتبطاً أساساً بالواقع وبركران . يقول الراوي : "انتصبت فجأة ودنت منّي . فكلن في عينيها ذلك البريق الجنسيّ الذي ما انفكّ يلتصق في أعين آل ياسر منذ الأعصر الخالية . ولما مددت يدي مصافحاً لأودّعها أمسكت بها ثمّ ارفعت بشفتيها نحو شفتيّ وقبّلتني" (1) .

أمّا في رواية "السّمينة" فإنّ الجنس يؤكّد حضوره كمنبع للصور المنيّة . فمنه تستقي جدوتها ومنه ينفت رحيقها . يقول الراوي واصفاً الحياة : "ما عرفته في يومين وما تعرفه اليوم ليس واحداً ، الحياة تسيل تحري تساق البشر . وهي كلّ يوم تغيرك . تأكل منك تقضم من حواشيك توسّع الحذر في قلبك ، وكلّ يوم تضيف إليك وتضخّمك ، وتدقّ في قلبك مسامير المتعة والألم ، ولكنك متغيّر أبداً . طمولتك ترافقك ، ولكنّها ما علّت جزءاً منك . إنّها هناك - بعيدة عنك ، مع ذلك الموج في أقصى الأفق ، في الجزيرة التي تراها في بحر أحلامك . شابّ مثلك يفعم صدره بخواطر الحبّ لا ريب . فتاة عسليّة العينين تركتها في محطة قطار أو في سيارة تحمل أكاساً وحقائب ، سمراء صوتها كأغاني الليل تسمع من بعيد : لا بأس ، لا بأس" (2) .

إنّ هذه الصور المتناوعة تؤكّد على معنى الحبّ ، أو تلك العلاقة التي تربط بين الرّجل والمرأة . إلا أنّ الراوي يتمادى في تصويره فيقول : "... بين الخامسة عشرة والثلاثين ، قد نعرف عشرين نساء ، وقد نعرف خمسين ، لبعضهنّ جهود صغيرة كالتيّن الفخّ ، ولبعصهنّ أفخاد كالرّحام ، بعضهنّ خلّفن عمّامه من الرّؤية ، وبعضهنّ مارلن يعذس العين بوجد خاذ ملخّ ملموس . فأنا من عسرة الرومانسبين في قصايا الحبّ والجنس . في نابولي - أحمل نفوداً كافية ؟ في نابولي سنعرف معنى الجسد . إنّّه معنى مخجل ، لماذا ؟ لأنّه حيواني ، الجسد هو الحقيقة الوحيدة التي لا يستطيع

(1) جبرا - "صراخ" - ص 80 .

(2) جبرا - "السّمينة" - ص 19 - 20 .

أحد دحضها ، وهو صلتك ، وصلني بالوحوش بالدواب" (1) .
إنّ الصور المميّنة تستقي معيها من الجنس ، ولا عرو في ذلك ، فجبرا يسعى
إلى تصوير الواقع الإنساني وهو يحد في عالم الحيوان منعاً لإبرار العريّة أو القوّة
الحيوانيّة البهيميّة في الإنسان ، وبذلك يصل إلى التعبير عن الحقيقيّة الإنسانيّة التي
هي ديدنه . ولعلّ ما جاء في رواية "البحث" من صور تنبع مع الجنس يوضّح ذلك أكثر .
ففي النصوص التي خبرنها مريم الصقّار أو وصال رؤوف ، وكذلك وليد مسعود الذي
كتب مقاطع من سيرته الذاتيّة منع سخيّ للتعبير الفنّي المنبني على الجنس (2) .
أمّا في رواية "الفرف الأخرى" فإنّ الجنس يرتقي ليمسي صنوا لرحيق
الحياة (3) .

ت مراجع الصور :

إنّ مراجع الصور في روايات جبرا متنوّعة ومختلفة ، فمنها من ارتبط
بالإنسان في القرية أو في المدينة ، ومنها من ارتبط بثقافة الإنسان ومعارفه . فجبرا
يستقي صوره من الكون ومما يعرفه حول الكون . فهو يأخذ من الطبيعة بعض صوره ،
فيرى في القرية بعض المظاهر التي كانت قد أثّرت فيه . فيثري بها تصويره وهو
يرى في المدينة مبعاً جديداً لصوره ورسومه وهي صور تشهد بمأساة الإنسان ومصيره
المريع . وجبرا يحدّ أيضاً في المعرفة بصفة عامّة والثقافة والآداب بصفة خاصّة معينا
آخر لرسومه وإبداعه الفنّي .

1- القرية والمدينة :

إنّ المحيط الذي يعيش فيه الإنسان هو مرجع من المراجع التي استقى منها
خبراً صوره ، فجاءت كلّها أو في الأغلب الأعمّ ، تعتمد على مناظر طبيعيّة استقاهها
الكاتب من القرية أو من المدينة . وإنّ كانت الصورة المستقاة من القرية ذات صبغة
شاعريّة إبحائيّة سرر عسق الكاتب للقرية والطبيعة ، فإنّ صوره المستقاة من المدينة
هي صور كئيبة نتبر الحزن وتحدّ معها الأوصاف والآلام والأوهام . فقول نطل صراح

(1) جبرا - "السّفيه" - ص 20 .

(2) جبرا - "البحث" - ص 191 .

(3) جبرا - "الفرف الأخرى" - ص 27 .

مصوراً هجرة الأسرة إلى المدينة : "وهكذا هجرنا التلال والوديان والكروم ، إلى الحى المظلم مما فيه من بيوت كالقبور ومراحيض فائضة وهواء ملوث " (1) .

لنّ الصور المسوخاة من المدينة أو المركّزة فيها تحيل مباشرة إلى القرية والريف، فصور المدينة تدلّ على عمق المأساة الإنسانية في حين تظهر القرية منطقة الاطمئنان والراحة حيث تنعم النفس وتطرب جذلياً بما تحبها الطبيعة من حنان ورأفة وحب، ولنّ كانت رواية "صراخ" تبرر المفارقة بين الريف والمدينة بأعبارهما مرجعين من مراجع الصور فيهما، فلنّ رواية "الغرف" لم تبق من الريف أيّ معلم بل إنها اكتفت بتصوير المدينة / الخراب - المدينة - الآتون . ولذلك جاءت الصور المركّزة فيها وعليها صوراً توحي بكآبة سوداء تغلف رؤية الراوي . يقول البطل مصوراً شوارع المدينة : "كانت السّاحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة تمتدّ على جانب منه أشجار اليوكاليتوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى ، مبانٍ متراصة عالية ، كان ميداناً موحشاً [. . .] والسّاحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة ، مسمية من الله ومن البشر . كانّ المدينة لم يبق فيها من يتحرّك ، من يسعى ، من يحبّ ، كلّ وراء فد احتاجها ، ولم يرحم أحداً " (2) .

لنّ الصور المستوخاة من المدينة أو المتعلّقة بها هي صور مقرّفة مكتئبة . أمّا صور القرية (المجل متلاً) فهي الإشراق ذاته ، والقدس هي المدينة الوحيدة التي تستقي منها رواه "الحث" و "السّقيفة" أو صافهم الساعريّة وصورهم الفنيّة ، بل إنهم كثيراً ما يربطون المدينة بالمرأة سعياً لتصوير مفهوم الخصب . ولعلّ أروع مثل على ذلك الصور التي أوردتها وديع في وصف قرية سلوان . فيقول : " . . . نزلنا الدرجات الصّقلية إلى أرض الكهف ، وعلى جوانبه تساق المياه دافقة عبر فجوة كبيرة تتّسع عند الفاع ، ويصبق على ارتفاع يزيد قليلاً على قامه الإنسان ، صخرها الأصفر الورديّ الأملس في عومة بسرة النساء اللّوانى يردّها كلّ صباح ومساءً " (3) .

(1) حبراء - "صراخ" ، ص 37 .

(2) حبراء - "الغرف الأخرى" ، ص 6 .

(3) حبراء - "السّقيفة" ، ص 62 .

إنّ مراجع الصور التي يستصحبها حبرا سميّة حدودها وقتتها من المدسه أو القريه . ولا عرو في ذلك فالمدبه أمتب واقعا حتّا يعيسه الفرد ، كما أنّ القريه هي مطلق وأمل وحلم . إلا أنّ حبرا يعرف مرجعا آخر لا يفلّ أهميته عن المدسه والقريه بل قد يصاعبهما : إته مرجع المعرفه عموميا والثقافه والأدب خصوصا .

2- البقا :

نتمت أعمال حبرا الروائيّة بما نرخر به من صور مسمدة من معارف العصر والباقه الإنسانيّة . فجبرا بسطيّ الكبير من صوره من معينه الباقه الواسع ، ولا عرو في ذلك فحبرا رحل موسوعيّ أحد بكلّ شيء من طرف وساهم ساهمه فعّاله في العديد من الفنون، ونرحم الكبير من الأعمال الأحييه بل إته احتضن في غرب أعمال شكسبير . والآرس لروايّاه حسن يرحم المعارف والمعلومات . فمن حدثت عن الرّسم إلى المجاوره حول المفاهيم الفلسفيّة إلى الكلام عن الآثار والمناطق البارحه في العالم (1) . ويكنفي في عدا المصمار بالتذكير بما توصلنا إليه عند دراسنا لسجّيات حبرا وقد ننس لنا أنّ سجّياته ممتلئون الرصد الباقه لعصرنا . ومن ثمّ كال هذا الرّحم من الأعلام الوارد في رواياته ، وهو دليل على سعه المعارف عنده ، وهو ما كال له أثر كبير على صوره .

إلا أنّ حبرا وجد في الأساطير والخرافات السعته والديته وفي قصص ألف ليله وليله والبراب العربيّ العالميّ محالا واسعا لاسيماط الصور والأخيله . ويذكر هنا إسرائيه العديده إلى "الكوميديا الإلهيّة" في "صراح" و"أسطوره الأسكندر" والخرابه وماء الخلود في "الحب" و"أسطوره المنيوسور" في "العرف الآخري" إلى جانب النظره التي نطس بها روايه "السّميه". وهي مسمده أساسا من "سنيه بوخ" و"أسطوره الطوفان" ، دون سبلل حديثه المطول وصوره العميقه المذكوره أساسا على سبلل المسيح .

والناخب الفطن سحسّ المدارس الصنّه والمداهب الأدبيه التي تفاعل معها الأبطال - ومن ورائهم الكاتب سوار حبا، غاهرا - أحيانا - وساروها دون السقوط

(1) يذكر على سبلل المبال : "سقطه الكابري بإيطاليا ودواسين في البحر : سكيلا وكاريدس . أنظر "السّميه" ، ص 157 .

في حدودها والالتزام بقواعدها . فرصت هذه المدارس وجودها عبر أسلوب الكاتب .
ولعلّ أهمّ هذه المدارس هي :

3- الواقعيّة والروميّستيّة والوجوديّة :

وتتمثّل الواقعيّة في محاربة الكاتب وتصويره للواقع ومحاولة لأن يكون
أمنياً . ويستنمّ الصور الواقعيّة عند وصف المدينة . يقول أمين واصف رواد حانة
دخلها أوّل مرّة مع صديقة القدم : "... وفي نظراتهم بريق من الحقد كالتماع حدّ
السكين" (1) . ويقول في موضع آخر : "... غرف كالصناديق..." (2) . ويقول
محمود راشد متحدّثاً عن تجربته : "... ساق المدير صديقي أمامه إلى غرفته ، سوق
الشاة" (3) .

لنّ هذه الصور مستمدّة من المدرسة الواقعيّة ، فالراوي يحاول أن يساير
الواقع ، فيعبر عنه بطريقة واضحة جليّة . إلّا أنّ شخصيات جبرا ورواته يستلهمون
عدد صراهم وإبلان ولوجهم معترك الحياة الكبير ، بل إنهم ينسلحون بصرب من
الرومانسية تمكّنهم من ضروب الأحلام يحايلون بها الوجود وفرص الكسان ، بل لنّ
بعض هذه الشخوص يذكرون هذه الكلمة ذاتها (4) .

إلّا أنّ أبطال جبرا يجدون في "الوجوديّة" ملاذهم للمعل . فهي التي يدفعهم
إلى المصارعة ، فيدخلون الحلبة وبعصمسون في المعترك . ولا عرا أنّ يلاحظ أنّ بداه
جبرا هي مدّ للحرية وأنّ النهاية هي طوفان يعقبه اختيار وصراع . ويكفي لتؤكد ما
سبق ، أن يورد هذه الصورة التي جاءت على لسان وديع موصّحاً مبادئه : "... أن
أقول لا ، هذا حقّ أتشبّث به بألفا فري ، أنساني ، وإن اقتضى ذلك برف دمي . أن أقول
نعم هذا كسف أتشبّث به أبصا بالآظافر والأسنان . ففي أعماغي إذ أمدّ إليها أصابعي ،
ولو بمشقه من خلال طبقات المحارب السوداء الجارحة ، يكمن ذلك البريء الساذج
المحبّ العاقل . توأم فائز في سته الخامسة عشرة ، حالسا على عيبه عماره قدجه بأكل

(1) جبرا - "صراح" ، ص 50 .

(2) م. ن. ، ص 51 .

(3) جبرا - "السّفينة" ، ص 114 .

(4) جبرا - "صراح" ، ص 75 .

"السّفينة" ، ص ص 20 - 163 .

الكعكة الصغيره مع الرعبر ، ويرسم عيون الناس فائضة بينابيع الحياة" (5) .
لن هذه القول هي صور متتالية يوح بها وديع ، وهي مأخوذة ضمناً من
كتاب كامو : "الإنسان التائر" . وهي تعبر عن نورة الفرد أمام "ظلم" الجماعة
و"اكتساحهم لإنسانيتته" . إنه التمرّد الذي يولد الفعل ، الذي يولد بدوره الحرّية
ويمكّن الإنسان من محابهة المصير مجابهة صريحة قويّة .
لن أنطال جبرا ينقادون ضمناً إلى الوجوديّة وبها يصارعون وبفضلها يعيشون
واقعهم ويفرّصون ذواتهم ، وقد جاءت صور جبرا الفنيّة مبنية على هذا المذهب
ومبطنّة به .

لكن ما هي محاور هذه الصور ؟

محاور الصور ووظائفها :

1- محاور الخيال :

ترتكز الصور في روايات جبرا على الإنسان ومحيطه . وتتمركز بصفة خاصّة
على بعض أعضاء الجسم والحواس وأهمّها ، إطلاقاً ، الوجه والعينان . ويجد الخيال
محاله المتّسع في إضفاء معالم الطبيعة على الإنسان ، فإذا "سميّة" في "صراخ" شجرة
تنمو وتمتدّ وتتعالى (2) . وهو في "السّفينة" وجه حبواي ينمّ عمّا في الدواخل (3)
وهو في "البحث" له "شعر كستنائي كخيوط الحربر وحدّال كأوراق النورد وخشم
منمنم كأنّه مرسوم باليد" (4) . أمّا في "العرف" فالوجوه "أقنعة متشابهة" (5) .

لن هذه الصور ذات أبعاد نفسيّة وحسيّة وحصاريّة . وكلّ ذلك يتّفق ورؤية
جبرا الفنيّة حبت يجعل الأجزاء وحدة تبرز في الأخير ، جمال الكلّ . أمّا محيط
الإنسان ، فهو مدبنة وفرة ريفيّة بعدق عليها الرّواة وصمهم الساعريّ تارة يؤلّه
وحبّ وأخرى بكره وخسبه . يصف بطل "صراخ" المدبنة الكئيبه فيقول : "... والسارع
طويل لا سنها ، والعمارات السامحة نبدو كالمقرصه بوفرها على كتفي ، وأقواسه

(1) حبرا "السّفينة" - ص 243 .

(2) حبرا "صراخ" - ص 45 .

(3) جبرا "السّفينة" - ص 11 .

(4) حبرا "البحث" - ص 54 .

(5) حبرا "العرف الأخرى" - ص 9 .

كالجراح المفتوحة في الظلام والسماء السوداء من فوق ترصعها النجوم" (1) .
إنّ المدينة تستمدّ صورها وأوصافها من الإنسان . فالبنايات ذات الطوابق
المتراففة تأخذ شكل الإنسان الجالس المتكّوم على نفسه . وهي جلسة العجائز كتابة
على تداعيبها وكبرها وهشاشة سنائها السريع الزوال. وتلك هي البنايات في المدينة .
إنّ هذه الصور متأثية من نظرة حبرا إلى الإنسان والكون . وهي نظرة الفنان الذي
يرسم بالحروف والكلمات ما يرسمه بالريشة والألوان ، فحبرا رسّام مبدع ينقل
العالم المحيط في صور متعدّدة لكنّها في الأخير تعبّر عن موقف من الإنسان في
صراعه مع الكون والعالم .

2- وظائف الخيال والصورة:

إنّ وظائف الخيال والصورة متعدّدة . فهو في الغالب الأعمّ تصوير للأحوال
والمواقف الدرامية ، وهي في بعض الحالات للنقد والسخرية وهي في طور ثالث،
نصوير فتّي يسعى إلى إبراز الجمال والقبح في تواسحهما وتكاملهما .
إنّ الصور في روايات جبرا تسعى إلى التدقيق والتفصيل إبان رسم الأحوال
النفسية للأبطال . فكلما تعمّقت المأساة وعمّ الألم الشخص سعى الكاتب إلى رسم
ذلك باحثا عن الصورة الموحية . يقول الراوي في "صراخ" واصفا سميّة ومسترجعا
ذكر بانه الجميلة معها : "... كنت أجلس قبالة سميّة وأنظر إليها لا أكلّ ولا أملّ ،
وهي تتظاهر بالقراءة فأقول لها في عبارات لا نهاية لها ، إنّ شعرها كحقل من القمح
قبل الحصاد ، وإنّ في أطرافه قد علّفت رهور صفراء ، وإنّ عينيها كذا وشمثيها كذا ،
مخللا جسمها عصرا عضوا ، لا أعرو إليه جمال أحسن ما خلق الله لمتعة الإنسان ،
وننرتج الأشجار حارحا في الشمس ، وبحرك سمّة ذراعا وتقلب صفحة من كتابها ،
فأغتر جلستي لأصب الغراموفون وأجهد ذهني بحثا عن السناييه والكتابات . ثمّ
نبهض لنفول إنّها تحبني بحسدها . فهو جزء من الشمس وهنة منها ، وإنّها تصع
بصح حسدها من ذراعي ، إلى أن سحدر الشمس وراء الرّوايى النائية ، ونحن مع
السحب في الأفق العربيّ فيسرق الخطى على جسمينا يوم دهميّ . وأفيق بعد
ساعات فأجد أنّ دموعها قد ملّلت خدي ، كأنّ حرنا يتقاذفها تعجز عن وصفه . وعندها

(1) جبرا - "صراخ" - ص 66 .

يساورني الفلق على ذلك الشوق العامض الذي يعيها ، فأشعر بأنّه - رعم كلمها بي-
يبتعد بها عني" (1) . إنّ التصوير في هذه الفقرة يتّسم بسعي المؤلّف إلى رسم
الحالة النمسيّة المأساويّة ، ففي قمّة السّعادة ، في قمّة اللّقاء بين الأحبة ، يشعر
البطل أنّه محاط بضرب من الكآبة العميقة التي تنخر منه الدّواخل . فالخزن
الدفين يكتل صديقه . وكذلك يشعر فالح في رواية "السّمسنة" . بقول وديع مصوّرا
حالة هذه الشخصيّة : "رأى نفسه أخيرا كالجدع المقطوع ملقى على أرض آبائه
وأجداده. لعلني لا أقول هذا إلا لعلمي الآن بانتحاره ، لعله كل أقوى
وأصلب من أن تقطع جذوره . مهما أشتدّ وقع الفؤوس عليها ؟ لعلّ انتحاره
كل انتصارا على الذين رفعوا الفؤوس فسي وجهه ؟ مهما يكن الأمر
فإنني شعرت بخسارة هائلة لانتحاره . رعم آيامنا القليلة معا ، فقد
بدت الحياة اليوم وكأنّها فقدت جزءا رائعا من كيائها ، حتّى بالسّسة إليّ ،
وأنا أنتظر قدومها من روما" (2) . إنّ تحصيليّة فالح عايشة عصرها، إلا أنّه أحسّ
بما يعمل فيه وحوله ، فاحتار الاختيار الصعب وجابه الموت بالموت . وتلك هي قمّة
المأساة . أمّا الدكتور جواد حسني فقد اختار المعترك . بقول مصوّرا وضعه وهو
ينسج الحيوط لإعادة تركيب سيرة وليد : "ببوّخذ الكون في غرفة صغيرة ، مكنّطة
اكتظاظ الغابة ، مائجة موج البحر ، وأتوّجد أنا فيه . فأتقدّ وأنفذ وأناهاوي في
فضاءات مدوّمة كقطعة من الشّمس اسنرت عنها ، ونطوّخت في فضاءات كون
مجهول راعب ، رائع ...". (3) . إنّ الصور في هذه الفقرة ، هي بالتحديد تعميق
للمأساة وانعكاس فيها . ولن يهدأ للرّاوي نال ، إلا إذا تمكّن من الإبقاء مما عزم عليه.
أمّا في "العرف" ، فليّ الصور تأتي أساسا لإسرار المأساة التي نردّي فيها البطل .
بقول الرّاوي واصفا الوضع البشري برمرّة مدهسه : "... كان السّلم هذه المرّة
يسحدر إلى مسافة بعيدة ، إلى أن يغيب في الظلام كما في قعر شرّ سحيقه الغور ،
وقد اكنت بالسنر ، وانكأ بعضهم على بعض ، ورعم العتمة المراسدة ، اسطعب أن

(1) جبرا "صراخ" ص 28 - 29 .

(2) حبرا "السّمسنة" ص 228 .

(3) جبرا "البحث" ص 364 .

أرى أنهم جميعا متعبون منهكون صامتون . إلا من بعض السعال والحنحة هنا وهناك . ولقد كانوا في ذلك الوضع منذ زمن طويل ، ولا شك... " (1) .

إن هذه الصور تحمل في تناسها الواقع الإنساني وهو واقع مأساوي بالأساس . فالإنسان يرد العالم لكي يواجه ويصارع ويواجهه ، إلا أنه في الغالب الأعم يكون صحبة مجابهته وصراعه ومواجهته . وبأى هذه الصور من أجل نقد وصيغة أو السخرية من شخوص هم محل شبهة ونقد لاذعين . ففي "صراخ" يخاطب أمين أم سمية ساحرا : "كيف ينزل زواجي العار بأسرتكم الرفيعة ودمكم الأرزق ؟ ويضيف متبهما : "أرجو الله يا سيدتي ألا يمن علي بكرياء مصدرها مخزن لمعجون الأسنان ، وأرجو الله أن يجعل في سواقي الشوارع من الماء ما يكفي لغسل نفسي من روعة صابونكم منبع النبل والجاه ! " (2) . إن هذه الصور والأوصاف هي من النقد اللاذع والتهكم الساخر الذي يصل حد الذم والشتم ، ولا تخلو روايات جبرا الأخرى من هذا النوع من الصور ، فكلما كانت الشخصية محل نقد ومنبع خصام برز رسوما داب طابع ساحر وتهكم صريح . إلا أن هذا التهكم قد يكون وليد حزن وتأس كبيرين لأنه يوضح عمق المأساة كما هو الشأن لوليد مع الموس . يقول : " رأيت أمامي حبة صخمة ذات فخذين أبيضين مفرجين عن شق أجرد كأنه شق بقرة " . ويواصل معلقا : " لا . لم يكن ذلك اللحم الأجرد المشطور ما حلمت به ... " (3) . إن هذا الوصف الذي أرى فيه "المسبة به" حيوانا يدل على نظرة وليد إلى الموس . فهو يتعمر نحوها بضرب من الرأفة والكراهة ، فهي عالم جميل ما دام غير منكشف ، أما عند الإفصاح فتعسى مسخا وصورة للمأساة . أما في رواة "الغرف الأخرى" فإن البطل يراوح بين الصورة ذات الطابع المسمي على السخرية والكوميديا السوداء . فكأن البطل يرثي ذاته قائلا : "نقت على وصفي ذلك مدة طويلة ، أصغى بانتباه شديد عسى أن أسمع صوتا من وراء الباب ، أو من تحت أرض الحجرة ، ولا أسمع إلا لهائي الخاد ، وكأنه لا يصدر عني ، بل عن حلي حول أحش خارج عني ويزيد هلي " (4) .

(1) حبرا - العرب الأخرى - ص 90

(2) حبرا "صراخ" ص 17 .

(3) حبرا "الحن" ص 191 .

(4) جبرا "الغرف الأخرى" ص 59 .

إنّ صور جبرا وردت في الغالب الأعمّ لأداء وظيفة محدّدة هي كما قلنا آنفا ،
تصوير فني لإبرار عمق المأساة الإنسانية أولاً ، وللنفذ والسخرية ثانياً .

* * *

إنّ أسلوب جبرا في أعماله الروائيّة يشابه عادة التشبه أسلوب سحره ، فحبرا
شاعر اعتمد العبارة السهلة لكنّه أوجد نسقا جديداً لمجملته وفقر من جرّاء ذلك
المتعارف وأقام علائق محدّثة . فتفتّحت رؤاه عن صور مستحدّته تنتمي أساساً إلى
الإنتاج الروائيّ الحديث ، ولا غرابه في ذلك ، فقد تعدّدت العوامل وتنوّعت مشاربه
الثقافيّة ، وتكاثرت ميوله واختياراته . فهو مثقّف ثقافة إنكليزيّة ، تعدّ بحق ثقافة
هذا العصر ، إذ هي الطّاعية في كلّ المجالات . وهو الأديب الرّسام الباقد الباحث
المترحم . فكان أن أنتج روايته الأولى مضمّخة بسنن النطّور والتغيّر . ولم لا وقد
كتبها صاحبها باللغة الإنكليزيّة أصلاً ، ثمّ ترجمها ، بعد ذلك ، إلى اللغة العربيّة .
ثمّ تابع كتابة الرواية بإصدار رواية " صيادون في شارع صيق " التي ألّفها باللغة
الإنكليزيّة أيضاً ، وفيها أثار قصيّة هجرة الفلسطينيين إثر سنة 1948 وواصل نفس
القضية في رواية " السفينة " التي ألّفها باللغة العربيّة ونهج فيها جديداً ، ازداد
وصوحاً في رواية " البحث " ثمّ في " العرف الأخرى " . وقد جاءت هذه الروايات في
أسلوب حديث ، يعتمد أساساً فصاحة مستحدّدة تسعى إلى أن يكون صورة لما يعمل
في العصر من ارهاصات اجتماعيّة ونعّرات كبيره ، لعبتها العالم العربيّ اليوم .
والملاحظ أنّ هذا الأسلوب في مستوياته المعجميّة والتركيبية والبلاغية كلّ ميّالاً إلى
مواكبة اللحظة الراهنة دون إهمال لأصاله مطلوبة وامنّاح مرغوب فيه .

فهي المستوى المعجميّ ، كان المعجم الغالب هو اللغة العرسيّة العصبية فصاحة
عصريّة ، وهي فصاحة لا تقطع ارتباطها باللغة العرسيّة المحّة ولا نسعى التواصل مع
اللهجة الدّارحة أو اللغة العرسيّة المحدثه . ومن ثمّ جاءت هذه اللغة صوره للعصر ،
فيذا المصطلحات الواردة فيها نوصّح نعتدّ المصادر ونكابر المراجع . فهي مصطلحات
سياسيّة دسّة أخلاقيّة فكرية ثقافيّة طبيعيّة اجتماعيّة اقتصاديّة نفسيّة جسديّة .
أمّا الصّمات فقد كانت متأرجحة بين صور حسبيّة وأخرى معنويّة بين صور واقعيّة
وأخرى رمزيّة . في حين كان المستوى التركيبيّ يدلّ على تحرّر الكاتب من المحسّنات

البدعيّة التي كانت تكّثّل الجملة العربيّة في بداية النهضة . فلذا حمله سلسلة مترابطه متّسقة يساهم كلّ مقطع منها في أداء وظيفه الأداء التّام . وقد غلب الجمل الفعلية -رأى لها من طاقة على إبراز الحدث - بقيّة الأماط . فكانت رواياته ذات حركيّة متطوّره اتّسقت فيها الجمل واتّبعت إيماعات حديده ، تقوم على التّرديد والتّرجيع والسّواري والشاعريّة المفرطة . أمّا تعبيره المنّي ، فهو مرتبط بالصّاجة القديمة . ولا غرو في ذلك فعناد اللغة العربيّة هو ذلك السّرات الكبير الذي وسم لسان الضّاد ببعض الأمثال والتعابير . فلذا هي منّا في الصّميم ، إلّا أنّ جبرا حاول في الكثير من الأحيان أن يفرز تعاسر حديثة أتت في بعض الحالات في صياغة مبتدلة ، وهي بالأساس تندرج ضمن تجربة الإبداع غير أنّ فشل الإبلاغ وبساطته أحيانا تحيل هذه التعابير إلى جمل سقيمة ننعدم فيها الصورة الجميلة وتنخرم فيها الرؤية الواضحة . وعلى العكس من ذلك وردت في هذه الروايات تعابير أخرى راقية تتميّز بصياغتها الحديده . فلذا هي صور فيّئة ولمطاب مذهنة ومساعد راقية بواسطتها تمكّن الكاتب من تصوير وصيّة الإنسان ورؤيته إلى الكون والخفاء في شاعريّة مفرطة . وتركزت مصادر حبرا في صوره ومشاهده ورسومه على الخواص . فلذا هذه الخواص تمثّل وسيلة التعامل الأولى مع العالم ، وبخاصّة حاسني السّمع والبصر فاحتفال جبرا بالعالم أساسه الخواص مدعّما بالحلم والذكريات والخمس . أمّا مراجعه فهي القرية والمدية والمعرفة والتّقافة في حين كانت محاورها الإنسان ومحبطه وتركزت وظائف الجبال على تصوير الأحوال والمواقف الدراميّة بصوره نقدية جادة حيناً وساحرة أحيانا .

وقد تمكّن الكاتب بفصل وسائله وطرائقه الأسلوبية إلى أن يراوح بين أنغام منداخلة وأصواب متعدّدة لكي يعطينا سبحا روائيا ذا تركيب سمويّ فيه تنالف الأصواب رغم صراعها ، وتتقارب الأنعام رغم تمازجها ، وتتتابع فيه الأحداث والألوان وتتوازي معلنة عن نرباط الأجراء واتّحاد الدقائق في صلب تركيب يسعى إلى الكمال ولا يصله ، والتّمام ولا يبلغه . وبلك هي سمات التركيب السمويّ الذي ديدنه بصور النحام الواحد مع الكلّ والكلّ مع الواحد .

الباب الخامس : المداليل :

- تمهيد

- الفصل الأول : "ينابيع الرؤيا" أو الواقع الذي حاول حبرا نصويره

- الفصل الثاني : "النثر الأولى" أو سيرة حبرا تخاور رواياته

- الفصل الثالث : "الرحلة السامة" أو عالم حبرا الرؤائي ورؤسه

- تعقيب .

لعد ركّزنا بحسبها فيها سبق من أبواب على استجلاء أهمّ الخصائص لـ
حبرا الروائيّ في أعماله : "صراخ" و "السّمنة" و "البحر" و "العرف" - وتمكّنا من تحديد
سائده الروائيّ دارسين منطق الأحداث في تفاعله مع عنصرى الرمان والمكان ،
وتوصلنا في هذا المجال إلى إبراز كيفة الارتباط بين "نابات" هذه الأعمال ومعنى
الحرّة . كما كشفنا العلاقة الوثيقة بين الشهاب ومعرى الطوفان . فالرواية في
سائدها انطلاق من حرّة "واقعة" إلى نهاية هي طوفان منظر ؛ مروراً بدرى نصّ
جميعها في ذروة فصوى مبيّه على "العنّ والحلم و الفعل" وهي في ذلك تحاكي التركيب
السعوى الذي تشاك فيه الأهواء وتنصارع العواطف من أجل تصوير أمثل للنساء
هي حقيقة واقعة يعيشها الإنسان ويعمّس فيها تحريّياً . . . وقد كان قضاء الأحداث
بعصره : الرمان والمكان رحماً يسعى إليه الأنطال تمثله فلسطين ، وبالضبط مدینه
القدس في رمانها الحاضر المعيش مروراً بماضيها السحيق البهيّ ومستقبلها المنسود .
وحاء أنطال الروايات تشخصاً تمثّل المجتمع المدنيّ من ارستقراطية مسفرة إلى
بورجوارّة صاعدة ووسط ذلك برر المنقّب الإشكاليّ . وقد ممّرت هذه الأعمال مما
يتسم به بطلها من اعتناج على آراء الآخرين فمكّن "الآخر" من الانعكاس فيه .
والتعبير عمّا يحتاجه من آراء وأنكار وحواظر . فكانت الروايات أعمالاً تعتمد على
تعدّد الأصوات ، فإذا نلّك "المناطق المظلمة" تكتف وبصاء . وقد مكّن هذه الطرقة
المؤلف من أن يجعل بطله مراناً متعدّدة سكتف فيها وينكتف منها على الآخرين .
ومن نلّ حاء أسلوبه مصمّحاً بوائع المدينة العرّة المعاصرة وهو ما استسغاه في
الباب السابق من هذه الدراسة ، وعالجنا فيه خصائص السرد الروائيّ وممّرات خطاب
حبرا القصصيّ . وبرى من الضرورىّ الآن أن تعمّق في مداخل حبرا لنستخلص
مفاسده الدفينة . وبغصد بذلك التوصل عبر "خطابه الطاهر" إلى "خطابه الكاس" .
فالمداخل هي المفاسد التي غلّ "النصوص الإبداعية" ماره سر الصال أو وفق عباره
حبرا "نلك النصوص التي عدب بمناه "السريعة" التي يهذى بها في بحثّ الإبداع
الإنسانيّ ونسقه [. . .] لأنّ النصّ الشرعيّ هو نصّ يعنى كلّ شيء . ولدا فإنّ تسميه
دائمه وحدانه لا تنهى" (1) .

(1) حبرا - الخطاب الطاهر والخطاب الكاس - عرّده السرق الأوسط بـاربج
1986/7/27 ص 13 .

إلى الدلالة أو المدلول هو "كنه النص" الذي يسعى المؤلف عن وعي أو غير وعي إلى إبراره، بل كنه ما يكون المؤلف عافلا عن معانيه إلى أن يمارس السارد عمله، فيستشف منه مداخل كثيرة فد لا تخطر على بال مبدعها . يقول جبرا بصرح العبارة : "إننا نكتب مدوعين بغوى داخلية لا حيلة لنا بها وإلى الكبير مما بنقاد في الدهن على الورق من هذا العليان الداخلي يأتي دون إرادة واعية من صاحب العلم نفسه" (1) . وهذا المدلول ليس بالطاهر السامر وإنما هو كالمختف المتوارى خلف سب من الأفكار والآراء التي يعسر كشفها إلا بعد الدرس والتمحيص .

ولكن نستشف هذه الدلالة لا يسعنا إلا أن ندرس العناصر التالية :

1 - "ينابيع الرؤيا" ونقص بها الواقع الذي حاول جبرا تصويره .

2 - "البئر الأولى" وهي تخص تجربة جبرا في تعاملها مع هذا الواقع أو

"سيرة جبرا تخاور رواياته" (2) .

3 - "الرحلة الثامنة" وهي حوصلة لرؤيه جبرا وغدبد لعالمه الروائي .

ونحن ، وفق هذا التخطيط نسعى إلى الربط بين سيرة الرجل من ناحية وتأليفه المختلفة من ناحية أخرى . ولعل ما سنوصل إليه يوافق ما انطلقنا منه في بداية بحثنا حيث أكدنا أن هذه الروايات هي رواية واحدة متكوّنة من فصول وأبواب تتشاك وتترابط ويأخذ بعضها برفاب بعض .

(1) جبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 108 وأصا ص 135-136 أما غراهم عرس شعريف فائلا : "إتي لأصوّر أن جميع الكتاب يلعون العون بعسه من اللاوعي [..] إليه الحني الذي يبعبه فابعا في القبيوكتي بساعدا...". اسطر : "السماعل المبادل بين الرواية والروائي" . ترجمة : حصه سيف في : الكرمل ع 19/20 لسنة 1986 ص 317 .

(2) إشارة إلى مقال : فحري صالح حول "البئر الأولى" اسطر - مجلة الأتقي ع 250 ص 44-43 .

الفصل الأول : "سابع" - "الرؤيا" :

إن كلمتي "سابع" و "رؤيا" من الكلمات التي تتردد بكثرة عند حبرا إضافة إلى "البئر" و "العين" و "صحر"، إنها ألغاط يعطيها الكاتب "معنى مصافا" يجد دوما لده في ترديده ونكراره . ولعل ذلك هو السبب الذي جعله يسم أحد كتبه النقدة : "سابع الرؤيا" فجمع بين كلمة "النبع" بصيغة الجمع (سابع) مصافة إلى الرؤيا . وقد حدد جبرا معنى كلمة "الرؤيا" في مقدمة قصيرة ركز فيها على مفصده يقول : "الرؤيا" كلمة أساسية عندي منذ أن بلغت العشرين من عمري أو ربما قبل ذلك وكانت عونا دائما لي في تحمل العسر واختراق الصعب وتعليل الروعة أبعيها لنفسي وأبحث عنها في الآخرين" (1) . ويضيف موضحا : "اكتسبت كلمة الرؤيا معاني تتخطى معنى الحلم حتى بإضافاته المجازية فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معا ، رائدا الحلم رائدا ذلك التطلع الإنساني الأرحب الذي اخترق في دهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء - ذلك الماورائي الذي يبدو صورا لا يعللها المنطق بالضرورة ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصلب من الكسونة الإنسانية واندفاعاتها" (2) .

إن السابع بهذا المفهوم المخصوص تسمي في نظريا من الكلمات المفاتيح لهم عالم حبرا الروائي . ولذلك عنوان هذا الفصل "سابع الرؤيا" إلا أننا أرى أننا أن نحدد مفهومه بالنسبة إلينا وهو نحدد يحالف رؤية حبرا لكن لا ينافسه . ذلك أن هدفنا من هذا البحث هو الوصول إلى الواقع الذي حاول حبرا تصويره ، ومن ثم يسمي هذا الواقع هو الينبوع المغبر لرؤى حبرا وآرائه وأفكاره . "سابع الرؤيا" هو العالم الذي صور حبرا ، وقد استغف من واقع المعيش . فهذا الواقع هو المسع الذي منه انطلق حبرا وإليه يعود . إن السابع ، هي واقع فلسطين منذ مطلع القرن العشرين وقد عابسه حبرا وخبره فحتر عنه وأداع حوافيه ، وقد عثر عن ذلك في عبر ما موضع ، بل إنه في روايته الأولى والأخيرة وإن غدت عن "مدينة مطلقه" إلا أن كل العرائن يدل أن المدينة الموصوفة ليست إلا إحدى مدن فلسطين وهي نفس مآسيها المكررة . ولكن ما هي سمات هذا الواقع وخصائصه ؟

(1) حبرا - "سابع الرؤيا"، ص 7 .

(2) م . م . ص 7 . انظر أيضا - "العين والحلم والفعل" ص 172 . فصل حبرا كلمة "رؤيا" وبعض من قنمة كلمه "موقع" .

إنّ الدارس لروايات جبرا يستشف بجلاء ووضوح كبيرين السمات المميّزة لفلسطين أو ما اصطلح على تسميته "المسألة الشرفيّة" منذ بدانه هذا القرن وهي سمات سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وحضاريّة ، وقد جاءت الروايات بباعا لنروي واقع فلسطين وتصوره. فإذا كلّ رواية مرحلة من مراحل هذا التاريخ . وهي في تواترها تحكي قضية شعب فلسطين . فكيف كانت السمات السياسيّة ؟

السمات السياسيّة :

يلاحظ الباحثة في روايات جبرا مرحلتين منمّيزتين في سياق السمات السياسيّة . فقد افتقدنا الخطاب السياسيّ في الرواية الأولى افتقادا يكاد يكون كليّا. في حين برزت هذه السمة في بقية الأعمال . وقد علّقنا على المرحلة الأولى الواضحة السمات في رواية "صرّاح" متسائلين : "هل هو هروب من الكلام في السياسة أم السياسة أمر يتنافى والأدب ؟"

ونحن إذا اجتهدنا في تحديد الواقع الذي حاول جبرا تصويره وانطلقنا من تاريخ كتابه الرواية نغني في صيف 1946 ، فإن ذلك الواقع كان يتّسم بطائعين :
1 - فقدان الوعي السياسيّ في العالم العربيّ أو على الأصحّ عدم توفيق العرب في إيجاد مسلك يمكنهم من التحرّر والخروج من المظلم . ففي أواخر النصف الأوّل من القرن العشرين كانت معظم البلاد العربيّة متمدنة تترجعت استعمار عاشر سائر حيننا منوار أحيانا ، ولا شك أنّ نهاية الحرب العالميّة الثانية وبروز الأمم المتحدة خلق مناخا جديدا برزت فيه أمريكا وروسيا وبريطانيا وفرنسا كعواصم فائدة لحضارة العصر .

ودون الدجول في تفاصيل صافيه ، فإن فلسطين في تلك الفترة كانت تحت الاستبداد البريطاني ، وهو استبداد برّر منذ بهانه الحرب العالميّة الأولى عند انهيار الامبراطوريّة العثمانيّة ، وهو انهيار ساهم فيه العرب مساهمة فعالة بقيادة الشريف حسين ، إلا أنّ بريطانيا بكت عهودها ، إذ كانت وعدت الشريف بالاستقلال حال الانحصار على الخلفاء (الملايين والدولة العثمانيّة) كما أنّها قطعت عهدا يمكن الصهاينة من وطن على أرض فلسطين وهو ما اصطلح عليه بوعده بلمور الصادر في

2-11-1917 (1) . ومن ثم فإن هذا الانتداب كان يحمل في طياته أسباب بهانه ، فإن طمأنيت بريطانيا العرب في فلسطين ، ولوحت باستغلالهم المرتعب من ناحيه ، فإنها ، من ناحية أخرى ، مكنت اليهود من الهجرة إلى فلسطين خلسة حيناً وجهاراً أحياناً قصد توطيد وجودهم وفرض حضورهم (2) .

2 - تعمق الرؤية الصهيونية وفهم الواقع : إذا كان العرب في منتصف القرن العشرين (بل وقبل ذلك أيضاً) فاقدين للوعي السياسي فقدانا كلياً أو يكاد فإن اليهود قد تمكنوا بتجربتهم الغدة في النشرّد من فهم الواقع ويكفي أن نورد هنا بعض المقولات لأقطاب هذه الحركة حتى نبرهن على هذا الرأي . يذكر تبودور هرتزل في الجزء الثاني من مذكراته "لو أردت أن أختصر مؤتمر بارل (3) في كلمة واحدة - وهذا ما لن أفعله صراحة - لقلت : "في بارل أسست الدولة الصهيونية . ولو قلت ذلك اليوم لقابلي العالم بالسخرية والضحك . ولكن بعد خمس سنوات على وجه الاحتمال ، وبعد خمسين سنة على وجه التأكيد سرى هذه الدولة جميع الناس" (4) . بل إن ديميس نربنتش كتب إليه في 29 أكتوبر 1899 ما يلي : "أفترج عليك أن سطرّق في حبه إلى برنامج "فلسطين الكبرى" فل قوات الأوان وينبغي أن ننصّب برنامج بارل عبارة "فلسطين الكبرى" أو "فلسطين والبلاد المجاورة لها" وإلاّ كان البرنامج لا معنى له . فليس في وسعكم أن تحشروا عشرة ملايين يهودي في رقعة من الأرض

(1) محمد عبد الحافظ الفسي - "وعد بلمور في ظل التوسّع الاستعماري" وأيضاً : - فابر صايغ "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" : ترجمه "عبد الوهاب الكفالي ص 53 - وأيضاً : سامي هداوي "ملف القضية الفلسطينية" تحرير : يوسف صايغ ص 23 .

(2) يقول حمرار سالمان في كتابه "المعاصرة الفلسطينية" حتى بعد وعد بلمور بقي مدّ الهجرة ضعيفاً ولم يبرقع إلا بعد عام 1933 تاريخ وصول النازية إلى الحكم . وعدد الوافدين إلى فلسطين هو : 4000 عام 1931 - 9500 عام 1932 و 30000 عام 1933 و 42000 عام 1934 و 16500 عام 1935 . ص 32 وينواصل هذا المدّ إلى الآن بوسرة أكثر وسيطيم أدقّ .

(3) انعقد مؤتمر بارل برئاسة هرتزل في ملهى لبلي في أوت 1897 وسعبر انطلاق الحركة الصهيونية . انظر : محمد عبد الحافظ الفسي - "وعد بلمور في ظل التوسّع الاستعماري" ص 52-57 .

(4) فابر صايغ : "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 10 .

مساحتها 25 000 كلم² (1) . أمّا حاتم ورمان رئيس المنظمة الصهيونية وأول رئيس للدولة فقد قال عندما رار القدس سنة 1948 : "لا نطفوا لأن حراء من القدس ليس الآن ضمن الدولة ، سيتم ذلك بسلام ، وأعود فأوصيكم بالصبر" (2) . أمّا صمويل ديفون مستشار ابن غوريون فإنه قال في سنة 1958 : "يذكرنا بن غوريون دائماً بأننا لا نستطيع أن نسير على أساس أعمال تخريبية لم تقم بها الأقلية العربية ، بل يجب أن نسير على أساس ما كان يحتمل لهذه الأقلية أن تقوم به فيما لو أتيح لها المجال" (3) .

إنّ المقولة الأولى توضّح مدى جلاء الرؤية الصهيونية، فالهدف "هو خلق وطن في فلسطين للشعب اليهودي يضمنه القانون العام" (4) .
وإنّ انطلقت الرؤية من مجرد خيال راود الدعاة لها، فإنّ هذا الخيال أُمسّى حقيقة وواقعا ، وإن اقترح نريتش على هرتزل استعمال مصطلح "فلسطين الكبرى" ، فإنه الواقع اليوم يبرزه ويؤكدّه، ويكفي هنا أن نذكر ما قاله وزير العمل الإسرائيلي غداة حرب الأيام الستة موضحاً "إنّ الخرائط" الرسمية لإسرائيل الكبرى قد صدرت وأنّ الخرائط القديمة (كما كانت الحدود بتاريخ 5 حزيران (يونيه) 1948) كانت من مطّلع التاريخ" (5) .

أمّا ما أكّده مستشار ورمان فهو وعد بالانسحواذ على القدس وهو اليوم حقيقة واقعة . وقد كان سبيل اليهود في ذلك ومنهجهم طريقه بن غوريون الذي عمد إلى التوسّع كي يتحقّق الأماني الدفينه . وقد وجد الصهاينة كلّ العون من بريطانيا التي مكّنتهم من التسلّل إلى فلسطين و "بلغ عدد أفراد الخالية الصهيونية (في الأربعينات) اثني عشر ضعف عددهم عام 1917 حتّى فاربوا أن يكونوا نلب مجموع سكّان فلسطين . واستطاعت هذه الخالية برعاية الدولة المسندة بطوبى مؤسّساتها منه الحكومة وبناء دولة عسكرية ضخمة" (6) .

(1) سامي عداوى - "ملف القضية الفلسطينية" ص 12 .

(2) م . ن . ص 100 .

(3) م . ن . ص 77 .

(4) فايز صايغ - "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 9 .

(5) اسطر حدّنه بجريدة "العالم" تاريخ 23 فيفري 1968 .

(6) فايز صايغ "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 22 .

إلى فقدان الوعي السياسي عند العرب يواريه تعمق في الرؤية الصهيونية ، وفي ظل هذه المعادلة تمكن اليهود بعصل مبادئ الصهيونية من فرض وجودهم بل إنهم إبان كتابة جبراً لروايته الأولى كانوا يتحسّون الفرصة لإقامة دولتهم التي بررت للوجود بصورة علنية في 14 أيار 1948 عندما أعلن بن غوريون قيام دولة إسرائيل⁽¹⁾ وقد لوّحت بريطانيا بنيتها في إنهاء الانتداب إذ كان وزير الخارجية أعلن في 8 شباط (فبراير) 1947 أمام مجلس العموم أنّ حكومة صاحبة الجلالة تبينّت "أنّ الانتداب أثبت أنّه غير قابل للتنفيذ من ناحية عملية . . . ولذلك فإنّها تعلق نيتها في التخلّي عن هذا الانتداب"⁽²⁾ .

ولم يذكر جبراً في روايته الأولى هذه الأحداث، وإنّما أشار إلى حالة مرد إشكاليّ يصوّر واقعه بتحرّد وصدق . ومن ثمّ أبرر وضعيّة المواطن العربيّ المكمل لعلاقات هي بؤرة الصراع ذاته . فهو شاتّ ينغمس في ماضيه السعيد (الحكم التركي) ليعبّس واقعه الغريب الذي لا يمكن بحال من الأحوال الاطمئنان إليه .

إنّ هذه المرحلة صورة لصياغ العرد فهو جاهل بواقعه يسعى لفهمه . ولعلّه يتشابه الطفل وقد بدأ بتحسّس العالم ، فكأنّه المولود الجديد، وهو ما يتضح من كلمة الرّاوي/البطل في حاشية الرواية حيث يؤكّد : "لم يكن من العسير عليّ ، حين حدّف في وجوههم أنّ أدرك أنّ الكتيرين منهم كانوا هائمين عليّ وجوههم كما كنت هائماً لستين مدينتين ، بحثون عن نهاية لليل طويل وبداهة لحياه جديدة"⁽³⁾ .

وإن جاءت هذه الرواية مميّزة بفقدان الوعي السياسي لدى العرد العربيّ أو على الأقلّ تتبهر إلى هذا الجانب "المسكوت عنه" . وفي هذا السّكوت إقرار بحقيقته الواقع ، وإنّ روايات حبرا الأخرى بدءاً من روايته "صيّادون" وانتهاء بـ "العرف الأخرى" قد وردت مصمّحه بصويرة لحركة التاريخ . ففي رواية "السّمس" تعمق الكاتب في دراسة العضّة الفلسطينية بل إنّه يعرّض للأحداث العسكرية التي كتأ أسراً إلى بعضها سائفاً . يقول حبرا مصوّراً برور الكيان الإسرائيليّ : "في أوائل

(1) حبرار ساليان "المقاومة الفلسطينية" ص 36 .

(2) سامي هداوي - "ملف القصة الفلسطينية" ص 42 .

(3) جبراً - "صراخ" ص 95 .

أيام عام 1948 كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود . لم يكن الجيش البريطاني قد غادرها ، وإن كان قد نكح الأمر للعرب واليهود ، متطاعرا بالحياد "القام" . كان المجاهدون العرب ، وقد ضموا السيطرة على البلدة القديمة ، قد مركزوا في بضعة أحياء من المدينة الجديدة ، ولا سيما في التفة الواقعة بين الطالفة والبقعة الفوقا ، حيث كانت دارنا ، وبقرها قطعه أرض كبيرة مليئة بأشجار الصوبر لم يتهيا المال لنا لبنائها . وكان على مقربة منا معسكر بريطاني كبير ، من أكبر معسكرات فلسطين وكان المهور أن الجيش سينسحب يوم 15 أيار ويسلم المعسكر بالكثير مما فيه للمجاهدين العرب . ولما كانت البقعة الفوقا على الطريق إلى الجنوب المؤدية إلى بيت لحم والخليل ، حيث كانت تكتلات المجاهدين تسيطر على المنطقة . وكنا نتوقع تقدم الجيش المصري في اتجاهنا بسرعة حال دخول الجيوش العربية . فإننا أنا وفايز صممنا على البقاء في بيتنا كالكثيرين من شباب الحق . وقد اشتريا رشاشا من طراز ستين . . وضع فنانل يدوية وكمية من الدخيرة . . . (1) . وبواصل جبرا موضحا سير الأحداث : "اقترب اليوم الموعد ، ومعوياننا عالنه ، والاتصال بالمنطق العربية ما زال ميسرا . ولكننا فوجئنا بحركات الجيش البريطاني في الصباح الباكر من اليوم الرابع عشر من أيار ، ورأيناه يحرج سبأرانه ومعذاته ويتحرك قبل مواعده بيوم واحد . . . وفي الحال أدركنا أن تمه أمرا مربيا ، فالجيش ينسحب ويسلم المدينة الجديدة لليهود خطوة خطوة عب حمايته . وسعربا على حين عرة بالزحف اليهودي من كل اتجاه بلاء الفراع الذي بركة الانكسار في أعقابهم" (2) .

إن منتصف أيار من سنة 1948 كان موعد خلاء العواب البريطانية عن فلسطين . وهو جلاء كاسد قد قررتة الحكومة البريطانية منذ مدة (3) ، "وفي 14 أيار 1948 أعلن بن غوريون قيام دولة اسرائيل" (4) . وهذا الإعلان كان قد سبق

(1) جبرا - "السفينة" ص 65 .

(2) م . ن . ص 66 .

(3) في 18 سباط 1947 اطر : سامي هداوي "ملف القضية الفلسطينية" ص 42 .

(4) جبرا رشاليل - "المقاومة الفلسطينية" ص 36 .

بمشروع أقرته الجمعية العامة لتقسيم فلسطين في 29 تشرين الثاني (نوفمبر) 1947 فعمّت البلاد الاضطرابات، إلا أنّ اليهود الصهاينة كانوا قد استعدّوا لهذه الحالة. فكلّوا بالعرب وقتلّوهم . ولا عرو في ذلك فإنّ "ان غوريون لم يؤمن مطلقا بإمكانية التعايش مع العرب ، كلّما قلّ عدد العرب داخل حدود دولة المستقبل . كلّما كان ذلك أفضل . . . إنّ حملة واسعة ضدّ العرب لا تحطّم هجومهم فحسب ، وإنّما أبصا سفص إلى أقصى حدّ النسبة المثوبة للسكان العرب في الدولة التي يحصّر لها . . . " (1) .

إنّ رواية "السفينة" هي قصة شعب عايش الاضطهاد، وعرف وجع فقدان السد الصحيح وهو الأرض، فيأدا هو مشرّد ومدعو دوما إلى هجرة لا تنتهي . وقد ظهر مصطلح "اللاجئ" حدّد مقتضا "المجتمع الدولي" هذه الكلمة . فاللاجئ هو "الشخص الذي كان مفرّ سكه في فلسطين قبل سنتين على الأقلّ من انفجار الصراع عام 1948 والذي أضاع عقب هذا الصراع منزله ووسائل عيشه" (2) .

ولئن حدّدت "السفينة" مرع الضياع والتسرّد والرحيل، فإنّ عنوان الرواية دانه يوحي به أنّما إحياء . أمّا في رواية "البحث"، فإنّ البطل دخل حلقة الصراع ومن ثمّ كانت ملحمة شعب نما فيه الوعي تدريجيّا ، فسعى إلى بناء ذاته من جديد . فولد بعده مروان عايشا المعصلة . ساهم الأوّل في المصال إبان حرب 1948 وواصله . أمّا الثاني فإنّه آمن بالفعل ، بالدفاع المنظم داخل الأرض المحتلة . وهو واع بما يقول وبما يفعل . ولذلك أجاب وصال رؤوف مبينا العرق بين الابن السّاب والوالد السّح: "إنّ دوري يختلف عن دوره المرحلة تختلف . رجل في الخمسين لا يعيدا في شيء وهو يحمل الآر. بي. جي. . إته يعيدا في التطعيم ، في التحويل . في إسعاد العلاقات الضرورية كحلقة للفعال . ألا سكبه ذلك ؟ نعم إته كاتح طويلا . " (3) .

إنّ الإصاءات السياسيّة المعقّلة محبة فلسطين ومعصلها واضحه في روايات حبرا ، بل إته يتعرّض للحروب العربيّة الداخليّة فهو يذكر الطول 1970 بصريح العبارة يقول الراوى على لسان ابراهيم الحاج بوبل : "عصبت أتب أحبرا رعم كلّ

(1) حرار سالبا - "المقاومة الفلسطينيّة" ص 35 .

(2) م. ن. ص 40 .

(3) حبرا - "البحث" ص 282 .

جَبَّكَ ورصانك . أمر ما وقع فكان الغتة التي قصمت ظهر الجمل ، من حزيران 1967 إلى أيلول 1970 إلى آذار 1971 حين قَدَّم مروان دمه العتيّ قربانا لعصبك ، ولا أذكر التواريخ السابقة ، ما أكثرها إغضبت وحرنت وما بُئِست (1) .

إنّ الفلسطينيّ وفد دخل المعتوك أمسى رهين تاريخ سناصه العداء ، فإنّ اطمأنّ السطل إلى نجدة عربيّة محتملة ، ولم تكن له أطر تقوم بشؤونه وتهتم بمساكله ، فإنّه إيقاد إلى إيمان بإعانة العرب له . إلّا أنّ النظم العربيّة لم تكن بدورها قد توصّلت إلى حلّ معضلة التخلّف الناجّ أساسا من استعمار غاشم من ناحية ، وإدارة بالية لم تعد بمقدورها فهم الواقع والتصرّف وفق مقتضيات تطوّر العصر من ناحية أخرى . ممّا جعل الذهن العربيّ غير منفتح للواقع ، فكان عليه أن يحابه حقيقة المرّة : تخلّف عن ركب الحضارة وهو تخلّف مستمرّ متزايد . ولئن كانت معضلة العرب هي الاستقلال ، فإنّ البلدان التي طمرت به لم تكن قد أنامت أرضيتها الصلبة . فهي بلدان ذات نظم هتّة تقوم على الاستبداد والطغيان . ولا أدلّ على ذلك من معاناة محمود راسد الذي رأى في سبيه "مر علوان" صوره من كلاب الحراسه لهذه النظم فنار وماج . وهو نفس الأمر الذي أشار إليه الراوي في رواية "البحث" . فما من حدث يقع في المدينة إلّا يوقف الفلسطينيّ بأعْيابه . كما جاء على لسان كاظم إسماعيل - حطّر على البلدان المخاورة . ولا عرو أن محد روايه حبرا الأخبيرة تصور السطل وهو في مدينة "العرف الأخرى" ذات الأبواب المعنوخة المعلقة في آن . فهو من دخول مأذون إلى خروج موهوم . فكانّ الكاتب أراد أن بصوّر الفلسطينيّ وفد باه في العالم المحطّ . فهو يحنّ إلى رحم أبس إلّا أنّ هذا العالم كان كالرثيق لا يستقرّ على حال . ولا محال للاسراحه ولا مكان في هذا العالم إنّما هو عبس وهم الوطن ، ولعلّ المراد هو جعل الفلسطينيّ بافد للهوته الدفسه . إلّا أنّ هذا الإجراء بموء بالعسل فكلّ ما بحطّ هو محرّد تصوّر في كتاب ذلك أنّ السطل في الأخضر بكشف حبيسه مملة في البورده الحمراء والشمس السارعه .

إنّ السمات السياسيّة في روايات حبرا تعلّق أساسا بمعضلة الفلسطينيّ وهي أمره هوته ، فالصدام العويّ بن اليهود والعرب هو صدام بن الفلسطينيّ واليهوديّ .

(1) حبرا - "البحث" ص 343 .

ولذلك جاءت روايات حبرا محملة بحريته مطلوبة وطوفان قادم . فالفلسطيني وقد حسر محاله الحيوي يسعى إلى الحرية البقاء . وما الطوفان إلا صورته من صور التطهر التي يتلوها التحدّد والميلاد . وقد جاءت معضلة الفلسطيني في سياقها العربي العام وكذلك في سياقها الإنساني ، إلا أنّ التأكيد كان حول هوية الفلسطيني ذاته بعده العربي لا سبيل إلى نكرانه وكذلك بعده الإنساني . فكأنّ جبرا يجاهر بحقيقته الإنسان في "الفلسطيني" . ولذلك يؤكد "أنا كفلسطيني" عرفت من الاغتراب والبعي ما جعلت أرى فيه الكثير من محنة الإنسان ولكن . . . هناك شيء أهم وأخطر : تحقيق الذات وإقامتها ككيان كصخره تهدد من حولها وخلالها الأمواج والرياح وتبقى صامدة . . ." (1) .

فلا عرو أن يكون أبطال جبرا صورة من النطل الإغريقي : "البطل في المأساة الإغريقية هو شخص كبير يعاني صدعا أخلاقيا يؤديه إلى الدمار ، إلى اختصار الموت . مستطيع أن يختار أحد موقعين الأول بنحيه ولكنه يسفطه حلفا ، ويقوده التآني إلى مصرعه ، ولكنه يبقيه مهما كرمز مأساوي" بل إنّ حبرا لا يرى إلا المأساة : "أنا أرى المأساة في كلّ حدث إذا لم ير الروائي المأساة فيما يحدث أصبح دعائيا . وأنا أرفض أن أكتب كتابة دعائية . فأنا أريد أن أرى المجتمع بعوايه المتنافسه وأرى أيضا الممارسة ، السحرية ، الروعة ، المأساة كلها يجب أن نرى ، وإلا فأنا أفضل ألا أكتب . أنا أرى الانهيار كشيء مخنوم ." (2) .

السياب الاقتصادية والاجتماعية :

إن المنصّح لروايات حبرا ببسبب أهمّ خصائص السمات الاقتصادية والاجتماعية للواقع الذي يسعى إلى تصويره . ونحن ، إذا حاولنا أن نعرف خصائص هذا المجتمع ، فإننا نعرّضه مجتمعا المدسه الحديثه . فبعد عمله الروائي الأول ركّز حبرا على المدسه باعتبارها قطب الإبداع الروائي ذاته . يقول الكاتب : "المجتمع العربي الآن يعرب من أن يصبح مجتمع مدنيه ، والروايه هي فنّ المدسه ويستخدم

(1) حبرا - "سابع الرؤيا" ص 96 .

(2) م . ن . ص 134 .

لأعراضها الفنون الأخرى كذلك ... (1) ولا عراية أن يجد الرواة يحكون ، فهم يتخذون صورة السارد وهو لا يحكي قصته فقط، وإنما يسرد قصة قصته . فكأن المدينة هي منبع القول الروائي ومحتد الحديث وموطنه . فما هي سمات المدينة الاقتصادية والاجتماعية ؟

لقد تبين لنا مما سبق أن مركز الاهتمام عند الكاتب هو المجتمع المدني ، وهو مجتمع في حركية دائبة . ولا غرو في ذلك ففي طول المستعمر ، واتصال العرب بالعرب عاش المجتمع العربي عامة والفلسطيني خاصة دوامة صراع أساسها ابهار بالقادم الفاق (2) وميل إلى إبقاء الدات متفوقة . وبين هذا وذاك برر على السطح صراع كبير بين فئات كان لخلول المستعمر دور المنشط لها . فكأن الماء الراكد الآس تحرك بدخول عنصر جديد أثار فيه تموجات هي سليفة عواصف خارجية . وكان لظهور اليهود الصهاينة في فلسطين على حقيقتهم دور آخر . ففي البداية كان اليهود عناصر نقلها المجتمع الفلسطيني بصرب من الشفقة والعطف ، بل إن "هرنرل" داه أساد صميتاً بالقبول الحسن و"الموقف الودّي الذي أظهره سكان البلاد نحو الموجه الأولى من المستعمرين الصهيونيين" (3) . ومن ثم فإن سمات المدينة الاقتصادية الاجتماعية تميزت بخاصيتين، كما هو الحال بالنسبة إلى السمات السياسية . وبتمثل الخاصة الأولى في انهيار طبقة وبروز قوة جديدة بدأت تفرض نفسها فرضاً ، وتتمثل الخاصة الثانية في تصوير العرد الفلسطيني في محيطه الذاتي العميق ، ووسطه العربي والعالمي . ومن ثم استتت تلك الصراعات وأمسى الهدف السامي هو العودة إلى الأرض الرحم والحص الحص بحتاً عن الذات المنقصمه وفرض الوجودها . فالصراع مع العدو "نس صراع حدود وإنما هو صراع وجود" (4) .

-
- (1) جبرا "الفن والحلم والفعل" - ص ص 495-496 وأبصا : - الحرب والظواهر - ص ص 133-134 - ياسع الرؤيا ص 86 .
(2) جبرا "الرحلة النامة" ص 8 .
(3) فابر صايع "الاستعمار الصهيوني في فلسطين" ص 51 .
(4) انظر "حوار مع معديبن فلسطينيين" - محله الحبل ع 9 م 12 - انطول 1991 ص ص 80-85 .

المحاضرة الأولى : تتمثل كما قلنا آنفا في انهيار طبقه. وقد أوضحنا في
فصولنا السابقة أن الأسر الكبيره سليله الارستقراطية التركيبية أو المرتبطة بها مثل
أسره آل باسر في رواية "صراح" ، إنما هي تصوير لانهيار فئة اجتماعية عبر وصف
مدقق لمسار كل من عنايت عام وركران . وإلى انتهت عنايت بموت طبعي ، فإن
ركزان بسعت كل مخلفات الماضي عن وعي ودرايه . والكاتب في ذلك يجنح إلى
تصوير انهيار هذه الفئة من الداخل . فكأن هذه الأسرة سائرة إلى الاضمحلال . فقد
مايت عنايت حافظة الماضي والداعية إلى التثبيت به ، ثم بارت أحتها "ركران" وتمردت
على هذا الماضي فقتلته عن وعي ودرايه ، بل إنها انتقمت من الماضي ، فأحرقت كل
المخلفات التي يمكن أن تكون مرجعا له . ف"ركران" لم تنسف "الماضي" وإنما سعت
إلى "نفيه" ومحو وجوده وطمس حضوره . إنه "الطوفان" الذي لا بد منه من أجل
إطلاق حديد . فالارستقراطية انتهت ، وفي انتهائها انهيار لحقبة تاريخية كاملة .
يقول حمرا: [لقد] "صوّرت انهيارها من الداخل في سبيل بناء ما يصير إليه ، ولكن
كلّ بناء يحتاج أحيانا إلى أرضيته ، وهذه طبعا موجودة" . ويوضح أكثر مؤكداً :
"عندما كتبت هذه الروايات لم أفكر بالتحديد أنني أصوّر انهيار هذه الطبقة ، أردت
أن أصوّر ما يحدث في مجتمعنا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أردت أن أصوّر
المستقبلية التي هي جزء مما أدعو إليه دائما . . . في "صراح" هناك انهيار مقصود ،
هناك سليله الأسرة العريقة التي تنسف بيتها" (1) .

إن انهيار الارستقراطية في روايه جبرا الأولى يتواصل عبر روايه
"السفيه" . والكاتب يتسبر صمنا من خلال انحناء فالح إلى انهيار طبقه هي سليله
ارستقراطية لم تفهم واقعها أو على الأصح لم تسوعب ما طرأ على المجتمع من
تغيرات . فكأن "الدكتور فالح" ، وقد انحدر إنما هو "فعل احتجاج صارخ منه سواء
انضمنا معه أم لم نتفق على احتجاجه ، إنه عمل مردى صرف . . ." (2) . وهو فعل
عبر به الدكتور عن حربه فراره ، وعن "الطوفان" العادم ، ومن ثم صوّر انهيار
هذه الفئة باعتبارها أحسن بوطأه التاريخ . فلم يعد يحتمل النعاب . ولذلك نعلق

(1) حمرا - "الن واللم والعلم" - ص ص 489-490 .

(2) م . ن . ص 138 .

"وديع" عن هذا الفعل بأن حراً من الجبناء قد قتل نفسه" (1) .

إن حراً قد صور انهيار طبقته إلا أنه أسار أبصاراً إلى هروب طبقته أخرى
سعت إلى الانفلتات من المسؤولية فكانت "السفينة" بالنسبة إليها تجربة مرّة . يقول
حراً : "الهروب" في "السفينة" عنصر أساسي طبعا . فأنا "أصور أناسا يهربون لكنهم
في النهاية يكتشفون أنهم لا يستطيعون الهرب ، أو إنهم يجب ألا يهربوا أو أن
خلاصهم يكمن في العودة إلى وطنهم . في العودة إلى الصخر ، الصخر هو كل شيء ،
ولذلك وضعتهم في "سفينة" بعرض البحر ، هؤلاء عرلوا أنفسهم ، أبحرت بهم
"السفينة" في المياه من مدينة إلى مدينة فكانت بهم تتصورون أنهم يستطيعون أن
ينسوا تجربتهم الحقيقية بحريتهم التي هي في أعماق كياهم ولكنهم اكتشفوا أنهم
يحملون تجربة الصخر في أنفسهم ، وأن خلاصهم في النهاية هو أن يعودوا ، وألا
ينتحروا كما انتحر فالح لأنه لم يسنطع أن يعود . وخلاص العرس هو في عودته
إلى أرضه في عودته إلى الصخر في محادثة قضيت في بلده" . (2) .

إن تصوير حراً لانهيار الارستقراطية يواريه برور طبقة يمكن بعنفها مجاورا
بالمورخوارية . وهي ، كما يتبين في فصولها السابقة ، طبقة الأغنياء المعتمدة أساسا على
التجارة . وقد صورها حراً في سحصة "سلمان سوب" في رواية "صراج" والساحر
"أبي شوكت" و "وديع" في "السفينة" .

إن حبرا وقد تابع حركة المجتمع وعالج أهم متغيراته ، إلا أنه يعني عن
نفسه البحث عن البديل . يقول : "ليس من سائي كروائي أن أصرح بالبديل . أنا
روائي قبل أن أكون سياسيا . أنا روائي أرى الإنسان بكل تعفدانه ونافضانه وهو
الأهم في نظري" . (3) .

إن الروائي ، في هذا السياق هو عن براف وفلم بحر ، فإن عرف المصمم
أرمات حادة وعاس أفرادها محبا وفواجع ، فإن الكاتب هو الذي يحط بآرسته ويصور
مساره . ومن ثم فإن حبرا ، وقد تابع حركة مصممه لم يجد محيدا عن تصوير الفرد

(1) حبرا - "العن والحلم والفعل" - ص 134 .

(1) م . ن . ص ص 488-489 .

(2) حبرا - "تابع الرؤيا" ص 135 .

الفلسطيني وقد بلى بهجرة دائمة . فإذا هو يجد في ذات الفلسطيني منعا للبقاء .
فكان تصويره لـ "وليد مسعود" ولبطل "العرف الأخرى" في محيطهما الذاتي والعالمي .
الخاصة الثانية : إن السمات الاقتصادية والاجتماعية في روايتي "صراخ"
و"السفينة" صوّرت اسهبار الارستقراطية وبعض العثات الأخرى التي لم نستطع أن
تنمو وسط مجتمع يتفاعل داخلياً ، فانهارت وانعدم وجودها . وقد بررت مع انهيار
الارستقراطية طبقة التّحارب وامت ، إلّا أنّ هذا الأمر لم ينواصل بعد إعلان الدولة
اليهودية وبروز معضلة الذات الفلسطينية . فإذا حبرا ينحو إلى ذاته الفلسطينية
يستقي منها الحقيقة . يعترف الكاتب فائلاً : "أصبحت أرى كلّ شيء من خلال المنظور
الفلسطيني أو من خلال التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية بكلّ ما يتصل بفلسطين
من معان قد تكون في البدء ، معاني العذبة والحبّ ، معاني الآلام والصلب ثم معاني
السياسية اللاحقة التي يعرفها كلّ فلسطيني ، وبعد ذلك معاني المعنى الفلسطيني . فهذه
كلّها سواء أردت أم لم ترد عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي الذاكرة . ونكتب
وأنت متأثر بها دون أن تدري" (1) . إن العودة إلى "البئر الأولى" اتضح بصورة خاصّة
في رواية "البحث" فقد وجد حبرا في "وليد" الشخص الذي له ريب في الداخل هو ريب
الجنوع الذي يعبّس فيه والعرة التي يمرّ بها ، والرّمن الذي يتأثر به ويؤثر فيه .
وهو بالنسبة إلى مبدعه : "بصوّر الفلسطيني ويصوّر القضية الفلسطينية ، ولكّنه
بصوّر أيضاً القضية العربيّة ، ولكن [حبرا] يريد أولاً أن يكون وليد مسعود إنساناً
عربيّاً" (2) .

إنّ "وليد" هو صورة للفلسطيني وهو صورته للذات العربيّة المنسوبة بعصته
فلسطين . ومن ثمّ فإنّ المسألة هي عذبة الهوية : "لا البحث عن الهوية فقط ، بل
النوّد بالهوية أيضاً ، فدواب الأشخاص تبدو وكأنّها تتصل بعضها ببعض عبر داب
واحدة ، هي شخصيّة وليد مسعود . فبعض تساؤلات مهمّة . ما مقدار بلوّ الدواب
الأخرى بهذه المركّزة إذ عبر من خلالها ؟ ما مقدار بلوّ الداب المركّزة بها ، إذ
نلتقي أضواءها وظلماتها ؟ هل البحث هو عن وليد أم هو عن "طارق رؤوف" و"مرم

(1) حبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 167 .

(2) م . ن . ص 485 .

صغار" و"وصال رؤوف" و"ابراهيم الحاج نوفل" والآخرين . وهذه الهويات عل تسقط بعسها على الهوية المركزية أو تصبح هي مسقط هذه الهوية ؟ وإلى أي حد بصدق هؤلاء جميعا مع أنفسهم ومع الآخرين وما مدى التغطيات ، وما مدى التبرير وما مدى التمتي في كل هذا الذي يتخذ لغة الجهر والاعتراف ؟ وأي نوع من معرفة الذات ومعرفة الآخرين يتحقق في النهاية داخل هذه الدراسة الزمنية ؟ (1) .

إن "وليد مسعود" هنا هو الإنسان الفلسطيني وقد وجد نفسه مدفوعا إلى ضياع لا بد منه ، إنه الواحد المتعدد الفرد الجمع ، فهو فلسطيني والفلسطيني لا أرض لا هوية بلا سند . ومن ثم كان كالتائه الصّال ، فهو مع نفسه وخارجها ، يعترف بفوته فيفعل وينكبّ بحثا عن هويته ، فإذا هي ماضية بلا تحديد . إنها المأساة الأزلية . وإن رأى ذاته منعكسة في الآخرين ، فإنه لا يعرف لها مدلولاً واضحاً ، فهؤلاء صورة منه لأنهم يطمون همومه ويحملونها ، كلّ وفق منظوره . فتتعدد المنظور وتكاثف ويتكاثف حدّ البلاسي . ولا غرو أن نحسن وليد بعد موت مروان أنه "اللهاء" فعلاً، فينور ويتمرد ، بل إنه يتوارى في الأخير تاركاً نارياً "لطفه" بصوته و"خبره" طلساه . فإذا هو كلام مسجل ، محتلط بالموسيقى ذات النغم الحزين . وما ذلك إلا إحساس بمعنى الحياه وتفهم عميق لمأسها . يقول جبرا معبراً : "أنا لا أكر أن لدي إحساساً بمعنى الحياه المتساوي الذي يفوق المعاني الأخرى والذي أحد فيه ، مع الفيلسوف الاسباني "أوناميو" (2) استزادة من الحسن بالحياة نفسها ، أي أن فيه نكتيفاً للوجود الذي لولاه لكاتب الحياه باهية ، ولا حاجة لي إلى أن أعيد القول بأن الإنداعات الكسرة بسوحي الحزن أكثر بكثير مما بسوحي الفرح . وبقي الفرح لحظات من الوهج الساطع في فسحات كسرة من العنمة" (3) .

(1) جبرا - "تاسيع الرؤيا" ص 75 .

(2) أوناميو (مغال دو) فيلسوف مسرحي إسباني (1864-1936) . بقي في باريس لمواقفه السياسية (1924) . رجع إلى أسبانيا سنة 1930 . له برعه فردانية دائمة تباهض كلّ رأي مبني على عقده راسحه وهو القائل : "إنّ كلّ إنسان ولد هو، مائلم وموان، موان، موان، لا شك" . . . له بحوث فلسفية : "حياه دون كينسوت وسانسو ياسا (1905) "الحسن المتأسوي للحياه" 1912 "المسحبة المتصورة" 1925 . وله روايات ونصص ومسرحيات وبعض الأسعار . انظر : 1861 p (2) Le Petit Robert .

(3) جبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 111 .

إلى تعمّق حبرا في تحليل ذات الإنسان من خلال محربه "وليد" دفعت به إلى معرفة مناطق الظلام، فإذا ذات الإنسان عارية ، وإذا حواشيها جلبته . تذكر هنا لمحات الفرخ التي عرفها السطل مع حبيبانه وروجه "رمة" في فترات من حياته . وقد كان تعمّق حبرا في ذات بطل "العرف" أكثر احتداما وأقوى عوصا . إنّه الإسار في الذات المنقوفة لكي ينسر حواشيها . فإذا هي عارية ، تندو لا في مرآه ذاتها تحسب بل في رؤى الآخرين . إنّه الذات المتعدّدة . وحبرا ، في كلّ ذلك ، يستعمّق السرعة المأسويّة لبطل فلسطينيّ تاه وعمّة الفراغ . فهو كائن بلا كيان وفرد بدون فوام وشعب بلا أرض . فهذا البطل يصارح نفسه أحبا فيقول : "كانت فاعة المدخل ... دخلنا منها إلى باب جانبيّ محاذاه مرآة طويلة أنسقة فصّت على شكل شجرة - ورأيت خيالي فيها فقلت : عريب هل هذا أنا ؟" (1) . ويقول في موقع آخر على لسان هيفاء الساعي : "لكنك نكر هويتك لأنك نسيتها أو على الأصحّ لأنك هجرتها عن عمد ، عن سبق إصرار ، فقد تركني حتى نسيتها بالفعل . فالفصبة أيّها السادة ليست فصّة مراوغة إنّه قصّة أسدّ مدعاه للأسف ، قصيّة أدعى للربّاء ، قصيّة خداع إنسانيّ كان الأخير سمر علوان أن ينقلب عليه أن يفهره" (2) . ثمّ يعود إلى ذاته باحنا مسطحا ، فيقول : "تمني لو أنّ رأسي يتعلّق ، لو أنّه يسوق عن إنسان آخر لا علم لي به برقي إلى مستوى ذلك التسطط وبخرج من ورطة ما بعد العشاء تلك ، وأنا الذي بسبب اسمي ونسبتي ماضي كلّه وسعرت أمتي برلت إلى العاغ من ذاكرتي المعقوبة الملم بها أيّ عابا عصب على النفوس فلم نسرب" (3) . إنّه الإجهاد من أجل مصارعه الحياة . ومن ثمّ كان "الفنّ أو الحلم أو العمل" كتابه على فرض الذات وبأصل الكيان واختتام الوجود . وهو دروة كلّ صراع . يؤكّد حبرا موصّحا : "إنّ الكناية" تصح أكثر من ضروره إنّه الرثّة التي ينعفس بها المرء ، والتي إذا استطعت عن عملها احتبفت الذات باستطاع علافتها المفهومة وغبر المفهومة بالعالم" . عندما استطاع الإنسان أن يكتب/استطاع لأوّل مرّة أن سطر في أعماق نفسه ، وبالتالي في

(1) حبرا - "العرف" ص 25 .

(2) م . ن . ص 36 .

(3) م . ن . ص 109 .

أعماق الإنسان الذي أحد يصنع الحياة لأوّل مرّة ، وفي أعماق العالم الذي هو مسرح هذا الإنسان ، ويطلبه بالحركة المستمرة فيزيائيا أو ذهنيا لكي يراكم المعاني في وجوده وتنتمي عبثية الحياة . فالكتابة عندي هي مقاومة حسن العتية الذي يعرضه العالم على الإنسان في معظم حياته ومن هنا مشروعيتها بل من هنا قيمها الثورية إذا كان لثورة عمل الإنسان أن نصفي بهاء مستمرا على الوجود في عالم يعج بالنمزيق والفوضى" (1) .

إنّ أبطال جبرا يتحدثون لذّة في انحناء الكتابة . ولا عرابة إن كآ وضحا منذ بداية بحثنا ميل جبرا إلى جعل روايته "رواية للرواية" فهو في ذلك يمتد الكتابة ويعطيها مدلولها العميق . فالكتابة حياة زاخرة وبخاصة فنّ الرواية . يعترف الكاتب قائلا : "الروايات التي كتبتها لم تغل بعد إلّا بعضا مما أردت قوله منذ سنين وما زلت أريد أن أقوله . أي أنّها فنّ متنام أو وسيلة تتغيّر في عرضها كلّ يوم ولو أنّها في جوهرها واحدة ، ولكن الرواية بالنسبة إليّ كاتب أيضا بنوه متواصله . كلّما استعطل في عمل ، عدت إليها لأحد نفسي في لوعتي بتجدّد ومعاناه بتجدّد واكتشاف بتجدّد ومتعة لا تنهي . فقد كاتب لي ولا تزال الكهف الذي أدخله لكي يحقق لي الرؤيا التي أطلبها وهذه الرؤيا راحرة وصاحّة معا . فأنا فيها مع الناس كلّهم ، ومع نفسي في الوقت ذاته . ولعلّها حققت هذا الجمع المذهل بالنسبة إليّ كما لم يحققه لي أيّ فنّ آخر . أي أن يكون الإنسان معرّدا وجمعا ، معا أن يكون ذاته والآخري . أن يكون زمانه والأزمانه كلّها ، أن يكون لغة لا يحقق أصواتها ، وسراها وإبغاعانها ، إلّا عندما يناسي بين يديه . ولذلك فإني أرى أنّها كوسيلة بعسر لا حدود لطافانها كما أنّ لا حدود للآفاق التي يعبر المرء على اكتشافها . نعم الرواية ملك آفاقا سلوها آفاق كلّها في اسطار من كنسفها ولا ريب أنّ المسره سمرق دائما رحله الاكتشاف ولو أنّ العذاب أيضا سيكون جزءا منها" (2) .

(1) جبرا - "النس والمعل" ص ص 117-118 .

(2) م. ن. ص ص 351-352 .

إن جبرا صوّر المجتمع المدنيّ منعاً حركيّته، فإذا المدنة كائن حيّ سفاعل فيه الأحداث وتتسابق الأهواء ومصارع العثاب ، ومن ثمّ كانت المدينة محال العمل الروائيّ . وإذا الرواية صورة للمدينة في حركيّتها. وإذا المدينة صورة لسفاعلات النفس . وقد رسم جبرا المدينة بما بحسّ به من ارتباط وتيقّ فلسطين . فكتب حلّ ما كتب من أجل فلسطين . فهو إن صوّر انهيار فئة ما، فإنه بالأساس، بصوّر فلسطين في حركيّتها وتطوّرها . وإن رسم صعود فئة فإنه يصوّر فلسطين ، وهو إن عاد إلى الذاب الدفينة، فإنه يصوّر المخزور المشرّبة فلسطين . وهو في كلّ ذلك سرّ الرواية المظلمة وينير الخوافي الدفينة إجلاءً لحصارة فلسطين وتاريخ فلسطين .

السمات الحضاريّة :

إن الدّارس لإنتاج جبرا الروائيّ يلاحظ أنّ الكاتب قد صوّر حضاره الشرق، لكنّه لم يهمل الصراع الذي يحنفي حيا ويظهر أحيانا بين هذه المحاصرة العميقة الجذور في وجدان أبطاله وحصارة عربه عاربه . وقد جاء التصوير عبر مرحلتين متعاقبتين، ولا معنى ذلك أنّهما لم يتداخلتا من حين إلى آخر ، من بعض الوجوه . ونمثّل المرحلة الأولى في لخطاب النواقي بين المحاصرين وكاملهما . أمّا المرحلة الثانية فهي تصوير للحظات الصراع الحاد بين المحاصرين وتنقسم هذه المرحلة بالبحث عن فرض الذات عبر الامتداد الحصري العالمي .

المرحلة الأولى : ومعنى ذلك لحظات الصّفاء التي نرد بين العبره والعبره،

وننجلّي خاصّة على مسنويات الفكر والثقافة . فأبطال جبرا قد يسبهرون بالعرب كلّ الاسهار، بل إنّ البعض منهم يفسر بصورة أو بأخرى مسيرا بالحصارة العارته التي برع تربفها في أوروبا بعد العرون الوسطى . وقد ظهر ذلك جليا في روايه "صراخ" ، بقول رتييد لأصدقائه : "ولم يصحّر الإنسان ، ولديه هذه الموسيقى والأفلام والمعارض والمصاحف والنبوب النطبعة والكتبات والحداثق والحفلات والعطور والأرهار الح ؟ أحنس أنكم مرضى بأوهامكم . إني أعرف عسكم للأساء الجميلة ، وأتلاعنكم التّعاني الواسع ، عبر أن أدهاكم ممروصه . ولن تحديكم شيء من كلّ هذا" . وقد

اعترف الراوي قائلا : "إنّ رسيد وإن بالغ في أهميّة بعض ما لدينا أصاب الهدف لأوّل مرّة في حياته..." (1) .

إنّ حصار العرب ، في مجالات الثقافة والفكر والفنون خاصّة وجدت طريقها للنفاذ إلى وحدان "العري" فإذا هو منبهر بما حدّ من تطوّر . و"رصيد" هو من ارتوى من هذه الحصار واغتنى بها معرفة وفهما . ومن تمّ عبّر عن امتنانه لهذا المدّ الحضاريّ الذي عليه أن يكتسح العالم ويصرب فيه . وروايه جبرا الأولى تلمح إلى هذا التوجّه ويدعمه الكاتب بآرائه ورؤياه موضحا : "التحديد قد جاءنا من هناك [أروبا] ولا بدّ لنا من الإقرار بذلك . لقد جاءنا التجديد كصورة نفسية لا في الشّعر وحده بل في تفكيرنا السياسيّ والاجتماعيّ برمتيه" (2) . ولا عرو أن يعترف الكاتب برياح التغيير التي هبّت من جرّاء الاتصال بالغرب ، بل إنّ هذا الاتّصال فجّر في الذات منابع فرادتها وألهمها حيويّة تميّزت في بدايتها بذلك الفلق الدفين . يقول حبرا : "كان في اكتشافنا للحضارة العربيّة نوع من التمرّق لأنّنا نريد أن نكون حصارتنا في هذا المستوى ، واكتشافنا لمشاكلنا السياسيّة كان أيضا شبيهاً يمرّق . لذلك شعرت فجأة رغم أنني منذ صغري أكتب العربيّة بحثاً ، أنّ هذه اللغة لا تسجيب لحاجتي ، لغة أحمد حسن الزّيات بجهايليتها المعرطة وتسييفها السطحيّ لا تسجيب لحاجتي" (3) .

إنّ كلمة التمرّق في هذا السياق لها أهميّة قصوى ، فهي إن دلّت على شيء ، فإنّما هي ترمز إلى ما أصاب الدّآب من دھول وهي يرى تطوّر العرب ، في حين كان الواقع العربيّ ينسج بالتدهور وينذر بالانهيار . فالذات العربيّة غمرتها التّرواث وكسرت فيها المحن . وفي كلّ المجالات كان الموت أو ما سبّغ به . ولم يستطع إلّا عمم "العبيّات" . لذلك يفرّر حبرا : "إنّ الكاتب العربيّ بعد ظلام فكريّ دام قرابة 700 سنة بخشي الاسهار، إذا ما حله النور دفعة واحدة . وأرى أنّ كاسبا لو أطلق لنفسه أو حلّل لنفسه المعاصرة، لوحد أساليب للقول سعدي الصنع العقلية العائمه الآن ،

(1) حبرا - صراح رض 41 .

(2) حبرا - "الرحلة النّاسمة" ص 8 .

(3) حبرا - "بنايع الرّؤيا" ص 126 .

وَلْيُوسَّعْ حَتَّىٰ هَذِهِ الصَّعِيقُ الْقَائِمَةُ . بحيث بحق له حينئذ أن يقارن نفسه مع أسلافنا العظماء" (1) .

وبنصر جبرا بضرورة الدعوة إلى التجديد والقيام بالفعل الخلاق بل إنه حدّد أيضا مصادره ومنابعه فيقول : "كان علينا أن نعوم بثورة فكرية ، في تلك الأيام عندما اعتمدنا هذه العبارة كآثارين بفكر الثورة الرومنسية بوجه خاص ، لقد وقعت في تلك الأيام في حبّ عفيف لنسلي ومعها باقي الشعراء الرومنسيين الكبار ، ولنسلي كتاب شعريّ اسمه "تورة الإسلام" . . . لقد أعطتني الثورة الرومنسية فكرة إسكافية قيامنا بثورة مشابهة" (2) .

إن معرفة الأبطال للغرب وكرعهم من منابعه الصافية في مجال الآداب والفنون دفع البعض منهم إلى الثورة . فبعد قرون من الانحطاط حيث تفوقت الآداب وأُسست تعيش على ذاكرة تاريخها وتمجّ كلّ محدث وجديد . فعَمّ التفتي بالماضي ، فلا محال لبحث ، ولا مكان لأيّ تفتح أو ابتعاد على الواقع ، يؤكّد جبرا مقلّقا على فترة منتصف هذا القرن : "لقد أصبحنا يؤمّثد - وإنّ كنا قلّة غريبة لم يعترف بها أحد بعد [كذا !] - جزءا من عصر باب الجمال السطحيّ فيه شيئا مذموما ، أقرب إلى جمال الزهور السّميّة المصطنعة التي لن يفيلها ذوق ، لا يجد منعنه إلاّ في بوّتر الصحرة ورحم الحسن والعنف والمأساة . نحن لم نعد نطلب "الجمال" من الفنّ ، بل السّده والكفاءة والقوّة ، ولم يعد اللّفظ الرقيق هدفا للخلق ، بل اللّفظ المشحون المضطرب بمروره ، ما عدنا ملاحين تأهّبين في حندول يحمل شقراء من السّدفية بل نحن سكار ومناغات وجبال ومضاحقه وموت وأنطال خيالبيون نغمر عالما من الكوابيس" (3) .

إنّ أبطال حمرا مسهررون بالعرب ، ولا عرو في ذلك فحلّهم بعلم بالعرب وتعب وكرع من معبته ، بل إنّ بعضهم بجاعر بولائه له وبهاجر إليه للندرس فيه فمحمود الراشد في رواية "السّعيّة" متوجّه إلى "ليل" ليلسحق بأسرة المرتس في جامعها (4) . أمّا وليد مسعود فإنّه بعد أن الحق بدير ساسا رورا بروما وأصل

(1) حمرا - "الفنّ والحلم والفعل" ص 382-383 .

(2) حمرا - "ينابيع الرؤيا" ص 121 .

(3) حمرا - "الرحلة البامنه" ص 33 .

(4) حمرا - "السّعيّة" ص 137 .

معلمه بالمراسله .

إنّ هذه المرحلة تصوّر صحوة الأبطال وعودتهم إلى واقعهم ، وهي صحوة تعدّ بداية الوعي . فالذات تفتتنت إلى ما علق بها من سوائب . ومن ثمّ وجدت متنفّسها في "ريج الشمال" التي هبت . ولذلك يصرّح جبرا : "إنّ الجوّ العكريّ الذي نشأ في العالم العربيّ بتأثير الحضارة الغربيّة ساعد على تسخّن العريضة العربيّة باتجاه التجديد" (1) . ولا غرو في ذلك ، "فأينما نظرت في العالم العربيّ وجدت فورانا وتمرّدا وجموحا يدلّ كله على أنّ الغيبة عاوم أنّ تكبت الجهد العربيّ ولكنها لا تفلح" (2) .

المرحلة الثانية : وتتمثّل في لحظات الصّراع الحادّ مع الحضارة الغازيّة . وقد سبقت هذه اللحظات بصراع داخليّ بين رؤى تختلف حدّ التناقض وتتقارب حدّ التشابه . والهدف من كلّ ذلك هو فرض الذات التي وعت نفسها . فإدّا هي إلى الذوبان أقرب ومن الانحلال أدنى . ومن تمّ سعى المجتمع إلى الخروج من البوتقة الصّيقة التي خنفته وكبّلته . فقد ظهرت طليعة متفّعة صمّمت على الانفتاح والدّخول إلى حلّة صراع مع فئات كانت ترى في الرّكود مثلها الأعلى . وقد كان هذا الصّراع حادّا . فالطليعة مصرّة على فعل فعلها في المجتمع ، بل إنّها وضعت أسسا لعملها . فبطل "صراخ" وشخوص "السّفينة" و"ولند مسعود" وأصدقاؤه ومناوؤوه ، وكذلك بطل "الغرف" حادلت وحاورت وصارعت من أجل فعل فعلها ، بل إنّ طريقة الكاتب المميّزة في تعدّد الأصوات مكّنت هؤلاء من التعبير عن آرائهم وفرض وجهة نظرهم . وكلّ هؤلاء ساعموا في الصّراع الداخليّ الحادّ الذي عرفه المجتمع العربيّ . وهو صراع بين معافس : أولهما نعلبدته محبّطه مغلّقه ، لا يترك محالاّ للاحتهاد ، ولا يمسح مبادا للبطر . ومثّلها في روايه حبرا الأولى فته الارسنعراطلية ويساندها في بعض الحوارات فئة المورحواربة الصاعده . وفي روايه "السّفينة" ضدّ الأسر النعلبدية في المجتمع العراقيّ لها نواص لا تحبّد عنها . أمّا في روايه "الحب" فإنّ عناصر الاتّباع ممثّله في رجال الدين كما ضدّ بعض السخوص الممبّع داب السطره الأحادته (3) . وفي

(1) حبرا - "الفنّ والحلم والفعل" ص 280 .

(2) م. ن. ص 372 .

(3) يذكر على سبيل المثال : كاظم اسماعيل والدكتور طاري رؤوف .

رواية "العرف" تسمى المدينة المؤسسة ذات التوابت التي لا تتغير ، فهي مقاده إلى مسارها تصهر كل شيء ، وهي في ذلك صورة للثقافة المحترمة . يقر جبرا : "رغم سكنا في المدن ، ما زال النظر الأكبر من تفكيرنا تفكيراً صحراوياً أو تفكير القبيلة والعشيرة والطائفة" (1) . وتابيهما : ثقافة جديدة تسعى إلى المعرفة والعلم . وندعو إلى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه . ومثلها في "صراح" أمين وأصدقائه ، وفي رواية "السفينة" ركبها الهاربون الذين يصورون أحلام المجتمع العربي وآمالهم في الاعتراف والحرية . أما في رواية "البحث" فإن الأبطال يبحثون عن صديق فقدوه لأنه يعتبر ومضة الوعي الحاد الذي ظهر فجأة ليحتفي من جديد بعد ذلك ، مختلفاً وراءه ضللاً ومتاعاً قد تؤدي إلى استكناه كبير لذات تكاد تبلغ درجة التلاشي والامحاء . أما في رواية "الغرف" فإن الراوي يعبر عن تعطشه إلى إسعاده ماضيه ومكوناته النفسية . إنها ثقافة التجدد والبعث . وقد صارت هذه الثقافة ، الثقافة الانتاعية فكان الصراع بينهما "صراع من أجل احتواء الواحدة الأخرى قبل إعلان السيطرة المطلقة ولكن الثقافة الانتاعية دخلت المعركة حاسره أصلاً . فالمعل ورد الفعل قانون يسري على ميدان الثقافة بقدر ما يسري على أي ميدان آخر . الثقافة الحديثة هي رد فعل المجتمع العربي على قرون من الثقافة الانتاعية" (2) .

وقد اعتمدت الثقافة الحديثة لفرص ذاتها نوات وأسس ، لا تحدد عنها . فصراعها سائى السمة ، فهي إن صارت الثقافة التقليدية ، تستعد لمصارعة الثقافة العاربة ، وفي إسصارها على الثقافة التقليدية ، بقوة لأصولها ودعم لفروعها . فكل صراع يؤدي إلى عرطه سيرة فلا نفاء إلا للأصلح . والثقافة الحديثة وضعت لنفسها نوات تسعى إلى الإبقاء على مسلماتها ، وهي في إسائها بهذه المسلمات ، توحد لنفسها أسساً تستطيع بها مقاومة الثقافة العاربة . ومن هذه التوابت نذكر :

1- الشراب : لقد وقف "أمن" في نهاية روايه "صراح" أمام مغرق طرق

يسر سحرره الكسر من ناحية وبربو إلى الأمام من ناحية ثانية ، وهو في منظوريا موقف بعد محطة هامه في تفكير جبرا . ف"أمن" الذي سعى إلى ضبط شراب أسر

(1) جبرا - "الحرية والطوفان" ص 144 .

(2) جبرا - "الفن والحلم والفعل" ص 389 .

"آل ياسر" بطريقة محتطة لا تروقه ولا يحد فيها لذة ومسئاعا ، وقف ذلك الموقف لأنه يؤمن بثواب ستنتج فيما بعد مع أبطال روايات جبرا بدءا بـ "صيادون" وصولا إلى "الغرف" . إن هذا الموقف ينطبق في طرنا مع تاريخ محرر جبرا من فلسطين وهي هجرة اغتراب دفع إليها دفعا بعد أن استولى الصهاينة على "رحمه" و"ملاده" . وجبرا ، ومن ورائه أبطاله ، يؤمنون جميعا بأهمية التراث . يؤكد جبرا : "ليس هناك تراث يموت ويندثر نهائيا . قد تمر الأمم بفترات من عدم الخلق وقد تطول هذه الفترات كما طالت بالنسبة إلى العرب ، غير أن في التراث جذوة تبقى مستتعة . وعندما تستجد الظروف التي تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة إلى فاعليتها . وهذه الجذوات التراثية هي التي تعطي حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه" (1) . إن التراث هو مشابه لتلك الجمرة الملتهبة التي تنفي في طوايا الرماد تنتظر من يريل ما علق بها من شوائب/ويفضلها يستطيع المرء أن يستدير سبله من جديد، وسعت في الموقد ناره . إن التراث هو السد ، وهو المخز والمصب . يقول جبرا موصّحا : "الماضي لدى المجددين جدر ومنبت وجدع تستمد منها اللغة طاقتها ويستمد منها الإبداع عصارة الديمومة فيصبح كل حديد فرعا آخر من دوحة عطيمة دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر وهنا سر حيوية هذا الحديد : إنه جزء من الطبيعة الخلقة التي لا تحلق ورقتين متشابهتين بله الأغصان . أما الماضي عند غير المجددين فهو أول الخلعة التي يطالبون دوما بإعلافها وذلك بالمطالبة بأن يعود خط التطور فيستدبر نحو أوله" (2) .

إن السرات هو عنوان الأصالة ومبناها . وقد حدّد جبرا الأصالة قائلا : "أنا أرى أننا في نرحمنا الكلمة في مقابلها الفرنسية أو الانكليزية originality جعلنا لها في العربية معنى إضافيا صمنا أسعفنا به عبقرية اللغة العربية . والكلمة في أصلها العربي اللاتيني تعني فكره الأصل كبدانة ومبع وكخلق . وهي فكرة مصممة بالكلمة العربية نفسها . لاحظ البصاد بين الأصل والفرع . عبر أن الكلمة في العربية تلون [. . .] بفكرة أن الأصل هو أيضا العريق الذي سمع بأصول - أي بحدود -

(1) جبرا - "العن والحلم والفعل" ص 373-374 .

(2) جبرا - "الرحلة الثامنة" ص 11 .

خمدة في الماضي إلى بدايه مآ بعيدة ربما أو عمقا . . . والأصالة من ناحيه هي ما سدو
أتمه من خلق ذاته بجذته وتميزه وعدم توقعه، وهي من الناحيه الأخرى ما يحمل في
تصايعه نسبا يتسلسل بعدا في الماضي مما يدل على أنّ الفئان يحتوي في دمه غارب
أتمه الواعية واللاواعية منذ أقدم فئونها وبنتطق سوقعه الحمل بذلك كله نحو القادم
من الرّمس . الأصالة في العنّ إذن هي أن يحمل في العمل الإبداع بين تصايعه بدره
المستقبل . . . وهي في الوقت نفسه أن يحمل هذا العمل عداء الأنساب السحيقه
العور ، تلك التي تغدق على الجديد شرعية الديمومة العريقة" (1) .

إنّ الأصالة ليست إلّا وليدة التراث فهي فهم للتراث وقراءة له ، وهي
بالتالي تعمق في الذات وتعربة لها ليكشف ما تتميز به من عمق وإدراك للعالم ،
لذلك فهي خلق وبعث وتنشور . ويوصّح جبرا موقفه وهو موقف يسمّد منه أنطال
رواياته رؤاهم . يقول : "يسدو لي أنّ العودة إلى الجذور هي ضرب آخر من التعنّيق
في سعاب الدّاب، وإذا كانت الهوية العربية اليوم تسعى إلى تحديد نفسها على نحو
حصاري إزاء هويات حصارية أخرى فإنّ العودة إلى الجذور نعمقا في الدّاب أو الهوية
العربية لا بدّ أنّ تحقّق شكلا من أشكال الأصالة سريطة أن يعرف العنّان كيف نصّت
هذا "المخلف" في تآثر معجزات الإنسانيّة . إنّها عملته صعبة مبيّره ورائعه" (2) .
والبحت عن الهوية هو الرّكيزة الأساسيّة التي تقوم عليها أعمال جبرا الروائيّة .
فكلّ الأحداث وجميع الأفعال وآمال الأنطال نلتخصّ في استكناه الدّاخل ومعرّنه
المناطق المظلمة واستقصاء الحوافي، وبكفي أن نورد هذا الاعتراف الدّقيق لجبرا
مصورا دعائم فنّه الروائيّ يقول : "إنّني أسعر أنّ حوري أو معظمها صارته في "الف
ليلة وليلة بالترّغم من اطلاق على الرواية العربية . ولكن الوهج اللعطيّ الذي
أبوّحاه هو أمر لن غده في الف ليلة ، إنّّه وفد النفس ومطاره السهوه . . . إنّّه
عنصر أساسيّ آخر أمسّك به في كناسي" (3) .

إنّ السراب منبع للإبداع ، وعميق دفين لا يسلع كنوره إلّا من مرّس به

(1) حبرا - "العنّ والحلم والمعل" ص 340-343 .

(2) حبرا - "بناسع الرؤيا" ص 73 .

(3) م . ن . ص ص 71-72 .

وغاض عماره . إلا أنّ الثقافة الجديدة لم تجد مركزها في هذا التّرات وحده ، ولعلّ فوامها الأساسيّ هو منظور الحدّانة .

2 - الحدّانة : إنّ المتابع لأبطال جبرا ملاحظ انعماسهم في الدعوة إلى حدّانه تكون عنوانا للمعاصرة . فالمجتمع العربيّ في نظر "أوس" أو في منظور "عصام" و"وديع" و"وليد" هو مجتمع متحمّد الحركه ، لأنّه لا يعرف حدّانه التي تعجّر فيه منابعه الدفينة . يقرّ جبرا مصوّرا واقع المجتمع في منتصف هذا القرن : "... حتى كلمات مثل "هم" و"رؤيا" و"تراث" و"معاصرة" تكاد تكون يومها كلمات جديدة . نحن كتما من أوائل من أدخلها في نطاق الجدل . المعركة في سبيل التجديد كان المصريون بادئين فيها . لكن لا بالشكل الذي حدّدنا في "جماعة بغداد للفنّ الحديث" عندما قرّنا المعاصرة مع التراث كحدليّة وسحقنا عن حلّ لهذه الجدليّة في وقتنا . كان ذلك في الواقع طرحا جديدا لهذه القضية (سنة 1951) . ثمّ طرحنا نحن في السّعر. اليوم توارس هذا الطرح بحيث صار مملولا مكرورا . أمّا أيامئذ ، فكان فضة مهمة حدّا . وهو لا يزال في الأساس من الإبداع الجديد" (1) .

إنّ الحدّانة هي تفسير في طرق النناول وفتح لآفاق الرؤية ، حتّى تَسَعَ الرّؤيه العالم في تطوّره . إنّ فكرة الانعلاق هي بعوفع وموب . أمّا الانفصاح وروح المبادرة وجدوة المعاصرة فهو أوس "الفعل الحداني" . يؤكّد جبرا : "الحدّانة هي أنّ حد الطريق لكيما يكون مساهما فاعلا في حصاره هذا الفرس . لذلك فأنّت مطالب بالتمرّد، ومطالب بأن يكون في ممزّك ما يستمدّ بعض حيويّته من خذورك، ويصيف إليه من أفعالك المتجهة نحو زمانك فتصبح جزءا فاعلا في عصرك ، جزءا عبر مسطع عن ماصك ولكّته جزء لا يكرّر ماصك ، وسحقه للسحر حتّى من حاصرل . أنا لا أقول بالانقطاع المطلق فأنّا أؤس أنّ للتّرات قوّة هائلة في حسابنا ، وسحب أن سعي له هذه القوّة المغدّبة للفس . لكن أقول حد من التّرات ما هو حيّ، وأبرك ما هو متّ . . . إنّ في التّرات قوّة سمدّها ولكن سحب أن يصف إليها قوّة جديدة بحيث نكون الحدّانه انطلاقا سهدمتا لا دورانا اكفائتا . . . إدا بالانصافه فقط بهيّ المسار المستقلّي للسع الحيّ الكائن فيه" (2) .

(1) جبرا - "العنّ والحلم والفعل" ص ص 281-282 .

(2) جبرا - "يناسع الرّؤيا" ص ص 140-141 .

إنّ الحداثة بهذا المنظور هي استقصاء لأغوار العالم وفهم دقيق له بل إنّها
مناجاة دائمة لهذا العالم في تطوّره وتغيّره المسرف . أمّا الانغلاق والفهم الأحادي
فهو نظرة آنية لعالم سيبنى حتماً سجهولاً . ولعلّ أعمّ عنصر مرتبط بالحداثة هو
التفتّح على العلم والمعرفة والتعطّش إلى استكناه حواقيها وزواياها المظلمة . وهو
ما دأب أبطال جبراء، فهم مؤمنون بالحداثة يتحذّونها سبيلاً للفهم، و"ديع عساف"
يدعو الجميع في خاتمة الرواية إلى العودة إلى الأرض منبع كلّ شيء وأُسّ كلّ بناء ،
أمّا وليد مسعود فقد اختفى بحثاً عن الأرض المفقودة . فإذا هو صورة لحقيقة الفرد
العلسطينيّ التائه . أمّا بطل "الغرف" فإنّه التائه الضالّ الذي ولج مدينته التي
حوّلت إلى كايوس قاتل ساع بكلّ السبل إلى محقّ هويته . إلّا أنّ البطل كابد
وصارع من أجل البقاء، وكانت الكتابة إحدى فوّهة للتعبير عن وجوده . ووراء هذه
الشخصيات أبرى جبرا داعياً إلى الأخذ بأساليب العلم ونتمدانا للمعرفة أينما كانت
إسوة بالحديث الكريم : "اطلّوا العلم ولو في الصين" .

3 - العلم والمعرفة : إنّ الثقافة الحديثة التي طبعت أبطال جبرا ووسمهم
بمكرهم والوثاب وتمردهم المتواصل تحدّ في العلم بعدها الثالث . فجّل أبطال الكاتب
باحثون عن المعرفة مهاجرون إليها ساعون إلى المسك برماسها . وهم ، إسوة
بباعتهم، يقرّون بمخرونها التنافس وزادهم المعرفيّ . ولا غرو أن يقرّ جبرا متحدّثاً
عن الواقع العربيّ في هذا العصر : "نحبّ علينا كاتمة نشارك في حضارة عصرنا أن
نحطّط مشروعات كبيرة طموحاً للتنمية العلميّة ، فهذا التحطّط بات أمراً ضرورياً
مسائله حياه وازدهار أو ضمور وتلاش" . وهو يؤكّد : "فإنّ نحن ادفعنا في دنيا
الاكتساف والاختراع غنّقق لدينا ازدهار في الآداب نفسها، لأنّها إنّما تنبعس بروح
الاكتساف والاختراع، بعسر هذا سنمضي كمن يستطّيب العرق في بحار من الكلام
وسحب من الأوهام" (1) . إنّ الأخذ بأساليب المعارف الحديثة هو أمر لا محيد عنه
لجميع يسعى لا إلى البقاء فحسب ، بل إلى السؤدد أيضاً ، والمجتمع العربيّ في نهضته
إنّما يهدف إلى فرض ذاته وبسرير يقطنه ولا سبل إلى ذلك إلّا بالعلم والمعرفة
وهو مبرع وسم كلّ أبطال جبرا على اختلاف مناسبتهم ورؤاهم . بل إنّ هؤلاء نمبروا

(1) جبرا - "العنّ والحلم والفعل" ص 331-332 .

سعيهم الدؤوب إلى ضرب من الموسوعية وإلى ضرب من التخصص أيضا . ولعلّ أثمر من على ذلك "وليد مسعود" و"عامر عبد الحميد" في رواية "اليحب" . وبلاحظ جبرا أنّ هذا المنزع ليس بغريب عن العقل العربيّ الذي هو "أساسا عقل رياضيّ وإتّ عندما يعي العرب أنفسهم وعيا تامّا، سيعودون إلى الرياضيات، إلى العلم . وعودتهم إلى العلم عوده طبيعّية لأنّ الحصار العربيّة كانت مبنّية على الحسّ العربيّ للأرقام والخبر والعلم والفلك والموسيقى حتّى الشّعر كلّها مبنّية على الرياضيات" (1) .

إنّ العودة إلى التّرات هي بالأساس عوده إلى الأصالة . وعودة إلى مميزات هذه الدّات التي عرفت على يديها نهضة علميّة طيلة قرون أودت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى النهضة العربيّة . لذلك يدعو جبرا المجتمع العربيّ إلى النهوض العلميّ الحقّ . فإنّ هاجر "وليد" إلى روما شابّا ثمّ تابع دراسه بالمراسلة كهلا ، فإنّ حبرا يدعو قائلا : "فلنعمل علما القادّم عيل علماء ومخترعين" . ويواصل : "التكنولوجيا يجب أن تكون شعارنا السّاحر ، فليطرح إلى البان وما حققت من معجزة يجب علينا في جيل واحد ، في عشرين أو خمس وعشرين سه ، أن نستطيع أن نعلن أنّ لدينا من التّقنيين ما يكفيها في كلّ مصامير العمل والانحاح زراعيا وصناعيا ومصامير السّحب الفكريّ المطّلع إلى المرشد من الكشف والنّطيق" (2) .

إنّ الثقافة الجديدة هي معب وينسور، وهي بالأساس رؤية للعالم حديده يهدف إلى النهوض الشّامل، وقد استمدّت قوتها عبر صراعاها مع الثقافة العاربه من خلال تراثها، فكأنّ العود إلى الدّات هو إحياء لها ، وكأنّ السّمع في الدّواخل هو حفر لحدورها لكي ننعب من حديد . وقد عتّر حبرا عن ذلك موضّحا أنّ الإراده هي أنّ كلّ بهضة ومطلق كلّ فعل : "الإرادة هي سبّ العصد . فالإرادة العربيّة هي المسهده كلما هدّدت الأمتّ العربيّة، وعليها أن سعى على أسدها والذي أراه أنّ هذه الإراده برداد صلابه رعم ما يحقّ بالأمتّ من فواجع ملاحقة" (3) . ولا غرابه أن عند أبطال حبرا بحوضون عبار الصّراع بإرادتهم الصّليه وسعاعهم النّاره ، فآمن "عرا في

(1) حبرا "الفنّ والحلم والفعل" ص 382 .

(2) م . ن . ص ص 329-330 .

(3) م . ن . ص 371 .

بهاية الرّواية وإتقان الطوفان من أن يعبّر عن إرادته في إعاده الصحريه . أمّا أنطال
"السّعبه" فقد أوضح لهم "وديع" أنّ العوده مسلك لا سدّ منه . فالهروب مهدئ لآعسر.
لكنه ليس الدواء النّاجع ، فالحرّبة في الأرض الصّليه ، في الصّحر ، في الرّحم مهما
معسّف وظلم ومهما استندّ وجار . أمّا "وليد" ومن ورائه ابنه "مروان" فقد قرّرا العوده
مهما كان التّمن ، فكأنّ العوده قدر لا مفرّ منه . في حين استوى بطل العرف باحسا
عن ذاته رعم كلّ العراقيل والمثبطات . إنّها الملحمة التي بها تفرض الدّات دابها
وتفرّ شرعية وجودها .

الفصل الثاني :

"البئر الأولى" أو "سيرة جيرا غاور رواياته" :

- الطفولة
- الدين والأسطورة
- الحكاية والشعر والرسم-

2 - البئر الأولى، أو سيرة حنرا تخاور رواياته :

إنَّ حنره الأديب سم أعماله بحصوصيات دقيقة يصعب البعظ إليها . وهي بالأساس، تعود إلى اللحظات التي يحياها فيها الكاتب الصفحات البيضاء، وقد اعتمر دهنه بتنتي الأحداث والأفكار والأحيلة التي تصرب في الرمن الغابر، وقد تطول الرمن الآن، وقد تستقر في الرمن الحاضر . وما "البئر الأولى" إلا ذلك المنبع الذي يسمى منه المرء رحيق حياته . يقول حنرا : "البئر في الحياة إنَّما هي تلك البئر الأولى التي لم يكن العنش بدو بها ممكنا . فيها ننجمع النجارب، كما تتجمّع المياه، لنكون الملاذ إنَّما العنش، وحياتنا ما هي إلا سلسلة من الآثار. نحفر واحدة جديدة في كل مرحلة تسرّب إليها المياه المتجمّعة من غيت السماء وهمي التحارب، لنعود إليها كلما اسبّد بنا الظلماء، وصرّب الجفاف أرضنا" (1) . إنَّ البئر الأولى وفق هذا المنظور، هي حاصل الوقائع والأفعال التي تستدّ بالفرد عند صراعه مع الكون ومقارعته له . و"البئر الأولى" عند حنرا "هي بئر الطعولة إنَّها تلك البئر التي غمّعت فيها أولى السحارب والرؤى والأحداث ، أولى الأفراح والأحزان ، والأشواق والخاوف التي جعلت تنهمر على الطفل فأحد إدراكه يترايد ووعيه ببصاعده لما هو ممّر به كل يوم بعايه أو يتلذّده . . . إنَّها البئر التي لن يكون له عنها عنى. وإذا بعود إليها كل مرة. فهو إنَّما يرد بنوعا دائم العنص في طوانا إنَّسانية" (2) . إنَّ البئر بهذا المفهوم سجد به السيرة الدائيّة للفرد . فالخفاة مسلك ممّر به الإنسان ، له بدايه ومآله نهاية مرتقبة، وفيما بينهما يسير المرء ويحطو إلى الأمام متنّعا بسقى المكان والرماس . فإذا هو حصيله تجارب ممكته من المشابهة والمفارقة أمام "قدر" عبيد سمّتل عند البعض في الدهر وعند البعض الآخر في الكون . وإن برّصل حنرا إلى هذا المحدد للبئر بصرريح العبارة ، فإننا سنعطى للبئر "معنى براه محصوصا . ويعضد به تلك القيم والمثل وتلك الدوافع والأهواء التي اسفرت في دهن الكاتب، فوسمت أعماله بصفتها الخاصة ، ولوّسها بألوانها المميّزة . إنَّ البئر هنا هي تلك الصورّات التي حصلت للإنسان، فاندست في مطاوي اللاوعي وأمسك كالمنازات برسل أضواءها عبر الحجب وضمن حدود "ما وراء السطور" .

(1) حنرا "البئر الأولى" - ص 20 .

(2) م . ن . ص 21 .

إنّ البئر بهذا المفهوم هي حقيقة الدوافع التي جعلت من جبرا كاتبا يسبح في كتاباته الروائية هذا المنحى الذي كشفنا ، فإذا هو مؤمن بحريّة مع البداية وعليه بالطوفان القادم عند النهاية وهو بين هذا وذاك يعيش ذروة الحياة "فما وحلما وفعلًا" . ولا يكتفي بذلك ، بل إنّه يرى في المكان - أيّا كان - رحما إليه يسعى السعى كله ، فكأنّه الغريب المحترق إلى عودة منشودة لكتّابها ممنوعة وما الرّمان إلّا نعيم الماضي المرتبط بالرحم وما الحاضر إلّا جحيم العراء وما المستقبل إلّا أحلام الرحم الآتية . إنّ "البئر" هي العلل والمسببات هي القيم والمعايير التي اصطفاها جبرا أو جُبل على اصطفاها ، فأُست نبراسا تنير له السبل ، وتفتح له الآفاق . ولتحديد هذه البئر فإننا نرى لزما علينا أن نستشّف خصائص سيرة جبرا وأهمّ الروافد التي جعلت من حياته ما كان منها ، ووجهت إبداعه هذه الوجهة. ولعلّنا يحسن منا أن نوّكد منذ الآن أننا لن نسوق ترجمة لجبرا (1) ليس هذا مجالها . وإلّا سنكتفي بإبرار العناصر التي كان لها التأثير الكبير في توجهاته وتطلّعاته . ونحن، إن اتبعنا هذا النسق فإنّنا نحس نقرا ما ذهبنا إليه في هذا البحث من أنّ روايات جبرا ليست إلّا رواية واحدة متكوّنة من فصول وأبواب . وقد رسمها صاحبها بتنوّع أصواتها وتسابك خيوطها وتداخل أنغامها . وهو في ذلك يبسط أمامنا الحياة في تطوّرها والزمان في تغيّره .

إنّ سيرة جبرا أو سرّه الأولى تحدّ منبعها في الطفولة التي طبعت حياته وهي التي أمّدتّه بعناصر ميّزته ووسمته . يعترف جبرا موصّحا : "طفولتي ما زالت هي ينبوع الأعرج أنت تعلم أنّنا كلّنا أيام الصغر في بيت لحم بعبد في حياتنا على مصرحين للماء : "عين القنّاة" والبئر المحفورة قرب كلّ دار . في طفولتي كثيرا ما حملنا الماء من العين وصعدناه بالدلو من البئر . فكنا نطمئنّ إلى أنّنا زعم ما في ذلك من مشقّة نغلها كأمر عاديّ من أمور الحياة . كنا نطمئنّ إلى أنّنا لن نحاس الجعاف . هكذا بالصط هي طفولتي بالنسبة إلى الكتّاب من كتاباني . إنّها البئر أو العين التي

(1) يمكن الرجوع إلى :

- البئر الأولى

- كتابات جبرا النقدية وخاصة مقالاته المعنوية بـ : "أفئدة الحبيبة وأفئدة الجبال"

- الباب الأوّل من كتاب "العين القصصية عند جبرا" لعليّ الفراع

- مقالات جبرا التي تصدر مجلة الحبل .

تمدني مكنسر من النسخ لما بتنامي في دهني من ببت الحبال وأرحو أُنْتها سنستمر في منع الحجاب أو العطش" (1) .

إنّ هذه الصورة التي أوردتها حبرا متحدّثا عن طفولته في كتابه "الفن والحلم والمعل" وحبّرها في "بئر الأولى" (2) ، ضمّتها في روايه "البحث" عند وصف رحلة ولبد معية رفاقه إلى الوادي طلبا للنسك . ومن ثمّ فإنّ الطمولة وسمت تجربة حبرا الروائية بطابعها الخاص . وأمدّته بالنسخ ، هذه الوجزات التي نستقرّ فلا تمحي ، وتحمر في مسام الذات فلا تندثر . إنّها ذلك الشيء القابع في الدّاخل . وقد تساءل حبرا عن علامة فارقة وأجاب : "لا أستطيع تحديد علامة فارقة في طفولتي سوى أنّ أتساءل هل كان للفقر الذي عشته سين كنيرة آية علاقة باهتماماني الثقافية التي ربّما وجدت فيها تعويضا عن ضروب الفاقة والحرمان [. . .] ؟ غير أنّ الفقر كان حافزا ولم يكن مثبطا في حياتي . وكوي عشت بالحراف والبطّ والدّحاح التي كنّا نربّيها في البت: أملا في أنّ نضع إلى دخلنا تسنّا لسدّ الرميّ، جعلني على صلة أشدّ بالأرض والتراب والعنكب والماء . أقول الأرض والتراب والعنكب لأنّي عرفتّها بقدمني الحافس [. . .] . ذكريات كهذه تعود إلى نوع من العرج حتّى اليوم، وتجعلني أفهم داني الإنسانية والثقافة على نحو أفضل . إنّها جزء من صلة الذاكرة بالتحدي المستمرّ في الحياة" (3) . إنّ هذه اللّمحات كان لها التأثير البالغ في روايات حبرا . وبكمي أنّ تذكر أنّ "أمن" في رواية صراح عني بالخراف، إنّ أمّه حرّضه على ذلك من أجل ربح صئبل حتّى يتمكن من مواصلة دراسته . ولا عرو أنّ يلخص حبرا تجربة طفولته فيقول : "والقي بالسي وقد أصبح شابا عبر الوديان ، عبر الصحاري ، إلى طرق أخرى ومبارك أخرى ، هل له أنّ يرى ذلك محاوله حائره لفصم الداب ، والدّاب بحث ألا يفهم ؟ ومن هنا كان شعور كلّ فلسطيني أنّ لا بدّ من العودة : فالعودة هي أكبر من اسرّداد أرض سلبها العدو : إنّها اسرّداد الغسم الآخر من الداب . إنّها اسرّداد للنفس بكاملها" (4) . إنّ كلمه الروائيّ هنا سنّ عمق السّقام الكاتب بروايانه . فكانت "حياة حبرا فضة رميّة ، وما أعماله

(1) حبرا "الفن والحلم والمعل" - ص ص 391-392 .

(2) حبرا "البئر الأولى" - ص 20 .

(3) حبرا "الفن والحلم والمعل" - ص ص 365-366 .

(4) حبرا "الرحلة البامنه" - ص 160 .

إلا السليق عليها وتفسيرها" (1) . فالمتنبع لروايات جبرا بدءا بـ"صراخ" وانتهاء بـ"الغرف" يستتف حياة هذا الأديب مستوتة عبر أعماله . ولا عرابة في ذلك ، فهذه الأعمال وردت على لسان المنكلم . واتبعت نسق "ناره وجوعه" . فإذا الرواية عند جبرا حكي الرواية لذاتها ، وما الفضة إلا قص لتجربة عاشها الرواة ، ومن ورائهم مؤلف حصيف درج بهم عبر الأحداث واسدحهم في متاهاته هو . يقول جبرا معنرفا : "إسني أذكر الغدس الجديدة ، القدس السليبية ، كآدم يذكر الجنة (2) ، فالصبيّ إديمو سمو المدينة في كلّ زاوية من زوايا نفسه ، وصباه إتما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأرقّة والأشجار والبقاع المزروعة التي تحصر في الربيع وتصفّر في الشتاء والصخور المنتشرة في كلّ مكان والتي تؤلف المدينة . أين تنتهي الذات وبتدأ الموضوع؟ هنا شارع بكى فيه الولد وجاع وضحك وعشق فتاة لا يعرف اسمها (3) لأنها ابتسمت له من غير قصد ، وركض فيه في المطر ، في الظلام مع إخوته مع والدته ، مع العشرات من أصدقائه" (4) . إلّا جبرا في هذه القصة يعين ذكرى مدينة أختها وعسمها، لأنه ألقها وألقته . ولما أرعم على فراقها أحسنّ بذلك القصص الكسر . إنه الحنين السامي لرحم آمل . ومن ثمّ فهو ينغنى بالمدينة في "صراخ" ويكنها في "السّمنة" ويربي معالمها في "البحث" . بل إنه يتيه في مدينة العجائب ، مدينة العربة والاعراب ، يقول في كتابه "الحرّة والطوفان" متحدّثا عن الضباغ واليه : "أنت تعبس في فراغ كسر الضبح بخط بك النعاق والحسد وصباغ الجهد ، وعالبا ما غخط بك العدسة المطلقة . تصوّر رجلا يسير في محطة تتلاعب الريح فيها في ليله شاء بارده . إنه معرض لحرى الهواء . وهو سميع دوما جعجه فطارات سدر وكأنتها فادمه . ولكن لا قطار يأتي إلى محطة أبدا ، ومع ذلك فإنّ صاحبها يسير ، بل إنه لا يجد ماصا من الانسطار . إذا ليس لديه ما يفعل سوى الانسطار وإن سكن قد أدرك أنّ المسألة كلها مزاج فعل وإنّ المخطه وإن سكن

(1) هذه الصياغة مأخوذة من مقوله لكيس كتبها عن سكسبر بريحها حنرا . ورأسا أنّها حنر بعسر عن علاقه حنرا برواياته خاصّة وأعماله عامّة .

(2) إنه الحنين إلى المهد الأوّل ، الرحم المعطاء .

(3) بذكرنا مآثره بوبع عساف في روايه "السّمنة" ص 25-26 .

(4) حنرا "الرحله الساميه" ص 160 .

المعروض أنّها محطة ، لم يقصد أحد يوماً أن يحفل القطر تمرّ بها . ذلك أشعر به في هذا المكان" (1) . إنّ الإحساس بالعرة قدر جبراً ، وبالتّالي فهو قدر أظالمه. ومن ثمّ يستقم الكاتب من دانه المسفّضة لأنّ مدينة القدس هي الأقدس . وهذه الفقرة بعد بحق مطلق رواية "العرف" التي وصف فيها جنبه لرحم رحيم أنيس . فالذّاب مستطرة ما لم بعد إلى رحمه .

إنّ الطمولة وسمت روايات جبراً ببعض المميّرات ، وذلك لأنّها طبعت جبراً دانه، ومن أهمّ العناصر التي تزوّد بها جبراً في طفولته ووسمته بعلامات مميّزة بذكر : الدّين والأسطورة والحكاية ، ثمّ الشعر والرّسم والسّما .

إنّ الدّارس لكتابات جبراً يكتشف أثر الدّين والأسطورة والحكاية في أعماله الإبداعية عامّة وإنتاجه الرّوائيّ خاصّة . يقول جبراً متحدّثاً عن طفولته وتربّينه الدّينيّة : "سنت لحم كانت بالنسبة لي [كدا] مدينة المسيح أيضاً ، فأوجد ذلك صلة حيّة بيني وببه . فأنا منسأب في الحقيقة في مدرسة طائعيّة بدرس فيها التعاليم الدّينيّة وخدم القدّاس نهار الأحد ، وفي تلك السنّ المسكّرة كان صوتي يعتبر جميلاً كصوت أيّ طفل لذلك كنّا أنا وأطفال آخرون متلي ملرمين بأن نكون أوّل من يذهب إلى الكنيسة صباح الأحد ليوذّي تراييل القدّاس" (2) . وقد وصف جبراً علاقته ببيت لحم وأدبرها بإطبات في سيرته الذاتيّة (3) وكان هذا الوصف مرجعاً مهمّاً لروايته ، فكتبر من الأحداث المروية هي بالأساس ، بابعة من الذاكرة الطفوليّة يقول جبراً بصريح العبارة : "كان أبي شديد الإيمان وكان على أمّيته يسعر أنّ نفاقه مسنمّده من اللّحطات التي بعصيّها في الكنيسة . تحدّثت عن أبي سانفا (4) : كيف كان بهص في الرّابعة من صباح يوم الأحد ويذهب إلى منزل الكاهن لسوفظه من يومه وكتب أذهب أحبّاباً إلى بيت الكاهن الطاعن السنّ لكي أحمل سائب الكهوب عنه إلى الكنيسة . . . كان المسيح مهما وجعنا ورائعا ، كان سحق عتّا الكبير" (5) . إنّ الدّس بصفة عامّة والذّبن المسيحيّ بصفه

-
- (1) حبرا "الحربة والطوفان" - ص 125 .
 - (2) حبرا "سابع الرّؤيا" - ص 118 .
 - (3) حبرا "البشر الأوّل" - ص ص 56-63 .
 - (4) حبرا "صراح" - ص ص 36-37 .
 - (5) حبرا "سابع الرّؤيا" ص 118 .

خاصّة ، وقد تلقاه الأدب واحتمر بمقوماته وسم حبرا بعض الخصائص التي عدها نحن في رواياته مستونة . وهي ممثّل الخلفيّة الفكرية التي اسطلق منها جبرا للكاسه . وفيل إدراج هذه الخصائص والمقومات لا بدّ من التأكيد أنّ حبرا وإن اعتنق الدين المسيحيّ فإنّه أسلم في منتصف هذا القرن وبالضبط إبان رواحه سنة 1952 ، وفق ما حدّثنا به هو نفسه ، إلّا أنّ إسلامه دعم تلك الخصائص . ومن أهمّها أو على الأصحّ أساسها هو المحنة في معانيها المتعدّدة . ويستطيع أن نؤكد أيضا أنّ الأسطورة (1) كان لها دور فعال في تفوهم شخصيته . فالأسطورة وهي "ترتبط ارتباطا مباشرا بالغوى التي تتحكّم في هندسة العالم وفي معنى الكون ، إنّها تعبير عن هذه القيم المصاعة ليس بصفتها مقولة فلسفيّة مجردة بل وفقا لتعرجات حكاية أو تسمّات حكايات . الأسطورة هي جزء من الكلمة الجادّة التي هي مادّة الإيمان للتلفين ، وهي تشكّل خلفيّة الفكر والرؤية التقليديّة للعالم" (2) . إنّ الأسطورة بهذا المفهوم هي رؤية إلى العالم وتفسّر له . والمطالع لروايات حبرا يتعظّن إلى ما بطن به الكاتب عبر شحوصه العديدة من رؤية ذات أصول أسطوريّة . ولعلّ أبرز شاهد على ذلك شحوصه السائقة (3) التي استعادت معه حربيّتها في الفعل ، والفعل الجسديّ الذي يصل حدّ العبادة سائنها في ذلك شأن أفروديت "الآلهة العاهرة" أو "الآلهة الأم" (4) ، ولا شكّ أن ترجمه حبرا جزءا من كتاب فرسر المتعلّق بالأساطير والأديان القديمة ، في منتصف الأربعينات له دور كبير في استلهام الأساطير إذ هي تمثّل بالنسبة إلى هذا الأدب تفسيراً "للكثير من المعتقدات والعادات الشائعة بين الناس حتى اليوم . . . فضلا عن حطوره الانثروبولوجيّة الظاهرة . . ." (5) فهو "دور حول مراسم الحصب القديمة وعلاقتها بالرّمز السموزي" ونشأ أنّ هذا الرّمز هو من أهمّ الرّموز الحصريّة التي بغت عبر الحفّ والتي كان لها صله فيما كتبنا نحاول أن نفعل ،

-
- (1) لجبرا كتاب موسوم بـ : "الأسطورة والرّمز" وهو مجموعة مقالات بدّته مترجمه .
(2) اسطر مغال "نظرة على الأدب المحكي في أفريقيا السوداء" - ح سفره - مطبعة - بونس ع 72 صيف -90 ص 155 .
(3) يذكر على سبيل المثال : اسمه في "صراخ" - لمي في "السّيفه" - مرم الصغار في "الصحف" وحلّ الشحوص في "العرف" .
(4) حمس فرسر - أدونيس أو مور - ترجمه : حبرا ص ص 44-45 .
(5) م . ن . ص 7 .

وهو أن يرى تجربتنا كتجربة فداء . التجربة العداثة هذه تؤدّي إلى السعف والمبلاد الجديد... " (1) إنّ الأسطورة هي وليده محابهة الإنسان للكون وصراعه معه ، فالإنسان وقد وقف أمام العالم مستدوها . وحده في ذاته قوّة الإبداع الأسطوري فمحسّس واقع الغامض واصطنع له حلولاً أوّلية ، ولذلك يعرف جبراً مؤكداً قوّة الأسطورة في الإنسان ، وبالتالي في إبداعاته هو ورواياته "لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة ، هذه التجربة الطويلة التي رست إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كلّ واحد منّا . وما عشقنا للقصص والأفلام إلّا صرب من العودة إلى هذه الأساطير واستنارتها ، لتجسّد لنا كلّ مرّة ذكرياتنا العسفيّة ومعضلاتها الأديّة في أنماط تديننا من فهم الحياة" (2) . إنّ الأسطورة هي صرب من الفهم إلى الحياة ونعمّق في خصائصها . وقد أودعت الأسطورة عند كلّ الكتاب وبخاصّة جبراً فهمياً خاصّاً ، لعلّ من أبرز معانيه مفهوم الفداء . وقد رسم هذا المفهوم كتابة حرّاً وإبداعه . إلّا أنّ للحكايات والقصص دورها في عطاء جبراً الروائيّ، وهو يعرف بصريح العبارة بذلك فيقول محدّثاً عن طفولته ومطالعته: "كثيراً ما أذكر في طفولتي ، ثمّ في حياتي أتمام كان عمري بين 15 و 18 أنّي ، ربّما تهرباً من الأجواء المزدحمة بالناس في الحيّ الذي كنّا نسكنه - كنت آخذ كتاباً وأسعى إلى مكان حال من البناء بعيداً عن المدبنة فيه بعض أشجار ريسون . كنت أجلس على التراب أقرأ لساعات طويلة في منزل هذا الحيّ ، وأتساءل كيف لي أن أصف هذه التجربة ، وكيف لي أن أجد ، فيما أحسّه بحواسي الخمس في تلك اللحظة ، الطربيق إلى قول أشياء تجمع هذا كلّ معاً ، وفي الوقت نفسه تتخطاها إلى معان كونيّة تعطي للحياة فيها ، ربّما لم أكن يومئذ أدركها بوصوح . هذا الذي تكرر في حياتي لا رمي فيها بعد ، عندما عشت في المس الكبري أو عندما مررت بالحروب والمآرق ، وعندما وجدت أنّ حياتي كحياة أيّ من المعاصرين لي هي جزء من مآساة تتكرّر ويتوسّع ... " (3) إنّ حرّاً أثار هذه الصورة عند حديثه عن وليد مسعود . فميله الكمبر إلى المطالعة والقراءة ، والاستمرار فيه هو بنسخته حتّى قدّم وميل إلى فهم تحارب الآخرس ، بل إنّه حرّب الكناية منذ أتمام الطفولة يقول :

(1) حرّاً "سابع الرؤيا" - ص 131 .

(2) حرّاً "الحرّة والطوفان" - ص 133 .

(3) جبراً - المرفر الحلم والفعل - ص 357-358 انظر أيضاً : ينابيع الرؤيا " ص 119 .

[...] ففي تلك الأيام كانت المسرحية هي الشكل الذي يحفظ بالنسبة لي [كذا] إطار الكلمة لأنني كنت رأيت مسرحية ممثل ، فكنت أشعر أنّ المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحية وفيما بعد تحولت فكرة المسرحية إلى فكرة القصة" (1) .

إنّ جبرا مارس الكتابة بدافع ذاتي للتعبير عما يخالجه من عواطف وآراء . وإنّ عبّر وهو بعد ، في طور الطفولة ، فلأنّه أحسّ بحاجة إلى التعبير والفول . ولعلّ عوّله إلى القصة كان سرده اطلّعه على النشر العربي وخاصة كتاب ألف ليلة وليلة (2) . فهو يعتبر هذا التأليف من أهمّ القصص التي أثّرت في معنى الحكى والرواية. وهو يعتبر هذه الليالي جذرا من جذوره منها استمدّ نسج فنّ القول (3) . إلّا أنّ ألف ليلة لم تكن إلّا البداية، ذلك أنّ متاعبة الإبداع العربي والاطلاع المستمرّ عليه هو سمة من سمات هذا الأديب . فقد شغف بطله حسين وخاصة بكتابه "على هامش السيرة" وكذلك أعجب بالعقاد والرافعي والمنفلوطي وأحمد أمين . كما أنّه تأثر عميق النّاثر ممدّسة الساعر ابراهيم طوقان (4) . إنّ هذا الإعجاب الكبير بهؤلاء الأعلام وسعه اطلاع الكاتب طبع الروائي بحثّ القول وتقديس الكلمة . ولا عرو في ذلك فهو يعترف : "في فترة ما كتبت سغرا . كان يدفعني إلى هذه التحارب شيء عامض لا أعرف ما موسى مطالعاتي أو فرائسي لكسنا المدرسيّة والكتب التي كتّا لفاها في المكبات القليلة على الطريق بين البيت والمدرسة" (5) . إنّ جبرا أحسّ بجدوى التعبير ، وقد نما هذا الإحساس وتدعّم مطالعاه في الأدب الانكليزي قبل سفره إلى لندن لمواصلة الدراسة وبعدها ، بل إنّ هذا الكاتب سعى إلى

(1) م.س. ص ص 140-141 .

(2) حبرا "البئر الأولى" ص ص 136-144 .

(3) حبرا "بنابيع الرؤيا" ص ص 68-71-72 .

(4) انظر : م.س. ص 120 . - البئر الأولى ص 192 .

(5) حبرا "العن والحلم والفعل" ص ص 140-141 .

نرحمة بعض الآثار الانكليزية والفرنسية إلى اللغة العربية (1) .

لقد كان للذين كفلسفة لفهم الواقع والأسطورة كقراءه للكون، وللمسرح أو السنما (2) كمحاولة للحقيقة ، وللفصص والشعر كادفاع للتعبير عن الدواخل ، دوره في إذكاء الكتابة الروائية عند حبرا . وإن وسمه "الذن" بـ"جوهر المحنة" ، فإن الأسطورة بفسحه بدلالة الرّمز ومعنى العداء والتضحية ، أمّا المسرح فعلمه محاكاة مرارة الحقيقة، في حين أودعت فيه السنما في التركيب ، وفنّ الحكاية وقول الشعر طبعاه بحبّ الكلمة وتقديس العبارة . إلّا أنّ حبرا وجد في الرّسم نمطا آخر من التعامل مع العالم . وقد عرف الرّسم صدفة . يقول : "عندما بدأت أرسم كان الدافع إلى الرّسم بنفس التلقائية : رأيت أناسا يرسمون . كنت أمرّ في طريقي إلى المدرسة بـدكان حلاق، كان الحلاق فيه يرسم عندما لا يكون لديه زبائن يخلق لهم . . . كنت أقف بالباب أتفرّج . . . وكان يفرح عندما يرى هذا الولد وأولادا مثلي يقفون بالباب لكي يشاهدوا ما يرسم . فيما بعد كاتب الأسرار التي غيظ بييتنا هي التي نريد أن أعيد تحريرتها على الورقة فأرسمها" (3) . ويصف موصحا : "وترامن الدافعان إلى الرّسم والكتابة في طفولتي بحيث كنت أرسم وكتب أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ما الذي يدفعني إليهما" (4) .

إنّ الرّسم ، وقد فسر لحبرا أن ينابيع حركة الحلاق وهو يفعل فعله في الورقة البيضاء خطوطا ودوائر ، دفعه إلى اكتشاف معنى "الإبداع" ، و"الفراغ" أو "الصفاء الوري" هو دعوة سافرة إلى خلق عوالم مليئة بالحياة والحركة . إنّ "فعل" هذا الحلاق وهو ممارس

(1) في نهاية الثلاثينات ترجم حبرا الأعمال التالية :

- فصلا من مسرحية سردنا بالنس لسابرون

- قصص لأوسكار وايلد ولويسيان وسكافلي وأميل زولا

- أربيل : سيره سلى كما كنسها ا. موروا. وهو يعلل مبله للترجمة فيعبرها "رئه أخرى يتنفس بها . . . بل إنه يرى في عالم سكسبير الذي احتضن ترجمه أعماله عالمه : يقول : "إنني في عالمه كأنتي في عالم من صوري وهو أحس" . وهو يعترف : "في انكلسة درست الأدب الانكليزي لبعاعتي بضروره التعرف على الأدب في العرب . فما أصبحت المؤثرات المعركة حقيقته ، عرفت على الأدب من جديد ، بطريقه جديدة" انظر : "سابع الرؤيا" ص ص 52-121 .

(2) عرف حبرا السنما صغيرا انظر قصّة صندوق العجب في "السّر الأولى" ص ص 41-45 .

(3) حبرا "الفن والحلم والفعل" ص 141 ، وأضا "السّر الأولى" ص ص 163-164 .

(4) حبرا "الفن والحلم والفعل" - ص 142 .

الرّسم أمام عين جبرا كان حير حافر له على تقليده ، ومن ثمّ رسم جبرا ومن ورائه أنطاله بطابع العنّان . ففي روايه "صراح" وجد الرّسام بل وحد التّفعد العنّي (1) ، ووديع عسّاف كان رسّاما عبّر عمّا يعمل في ذاته من حبّ للطلق والبعث إيسوة بصديقه فابز (2) ، أمّا في "البحث" فإنّ سوسن عبد الهادي هي الرّسّامة التي أعادت وليدا إلى الوجود . فأرخصه بعد عياب وأعينه بعد موات (3) . وفي "العرف الأخرى" جاءت الصور واللوحات منتقاه كآلتها دائمة الحركة فلا تستقرّ على حال . وهي ليست إلّا تصويرا لحركة العبت ومجالا لمباهات النّطل الذي لم يجد نفسه إلّا في صورة ذاته ، وقد استدعها عبر كنانته وفق منظومته المعهودة وانتباعا لنسق "نار جبرا وجوهرة" (4) .

ولا غرانه أن يعترف جبرا موصّحا : "الرّسم هو ناحية عميقة الأهمية في حياتي منذ أن وعيت وأنا أرسم ، بدأت أرسم وأنا عمري ستة أو سبع سنوات . . . الرّسم عندي كان سهوة ، أرسم لأنني أتمتّع بالرّسم ولا بدّ لي من أن أرسم . فبما بعد دخلت في مسألة الرّسم بشكل حدّي وحملت أطلع عن الفنّ منهم . وبدأت أرسم بالرّيت عام 1941 عندما كنت طالبا في كمبردج . كان الرّسم يأخذ منّي وقتا طويلا إلى جانب كتابه الشعر . . . فكانا يعطّلان عليّ دراسني . ثمّ عدت إلى القدس وانقطعت عن الرّسم لفترة . وفي عام 1945 أنشأت مع بعض هواة الرّسم الآخرين "نادي الفنون" . وكنت أسمى بعد ظهر كلّ سنّ في مقرّ جمعيتي الشّبان المسيحيّة ، وبلقي المحاضرات المصوّرة عن الفنّ . وقد ألفت العديد من المحاضرات في ذلك النادي الذي بقي نائما إلى أن شتّى الكعبة سنة 1948 ، في الوقت نفسه عدت إلى الرّسم أتمثّد ورسمت كثيرا . . . وبواصل محدّدا دور هذا الفنّ في تكوينه وثقافته فأثلا بصريح العبارة : " كان للرّسم فيما يبدو لي الآن علاقه بكاباني : كانت تلك السّنوات صعبة في حاسي وكنت على وتكّ الانهيار العصبيّ عندما كنت "صراح" . وكانت الكنانة مفعدا لي وكذلك الرّسم كانت بعض رسومي مهلوسة ومجنّنة" (5) . إلّا الرّسم وهو من الرّؤيّة إذ "هو بلا شكّ أساس النّظر ، في حين أن

(1) جبرا "صراح" - ص 39 .

(2) جبرا "السّنينه" - ص ص 56-76-83 .

(3) جبرا "البحث" - ص 345 .

(4) انظر الباب الأوّل من هذا البحث .

(5) جبرا "بنايع الرّؤيا" ص 140 . وهذه الرّؤيّة محدّده واصفه السّماط

عند وديع عسّاف الذي رسم لوحات مرعته مهلوسة .

السحت هو عماد اللمس أمّا الشعر وفق هيدبقر فعمده اللغة" (1) . وقد وحد
حسرا في الرّسم سبيلا لفهم العالم والتفاعل معه . وقد علّمه هذا الفنّ معنى
الحدود والضوابط . ولا غرابة أن يعترف حسرا بدور الرّسم بل بدور الفنون
فيعول : "كابت الفترة 1951-1952 من أعنى فترات حياتي عملا وسوّعا ، بل
يجب أن أقول إنّ الخمسينات كلّها كابت من أعنى الفترات في حياتي" .
إنّ الدين والأسطورة وسائر الفنون من مسرح وسنما وشعر وقصة
ورسم وسمت جبرا بجوهر هامّ هو المحنة وأودعت فيه معنى الفداء والتضحية
وحبّ القول والتصوير. وكلّ ذلك كان سببا أصيلا، منطلقة الحوّ الاحتعالي الذي
نشأ منه . فما هي إذن رؤية الكابت إلى الكون من خلال أعماله الروائية ؟
وما هي حدود "رحلة جبرا النامه" ؟ وما مدى نظامها مع ما توصّلنا إليه من
هذا البناء السيموني الذي احناره الكابت طريفة في التعبير وسبيلا
إلى التصوير وصرنا من النسخ ؟

(2) انظر الموسوعة العالميّة م 12 - ص 700 .

الفصل الثالث :

"الرحلة الثامنة" أو عالم جبرا الروائي ورؤيته .

- المحبة وأسطورة الغداء

- احتفالية الفرد والجماعة

3 - الرحلة الثامنة :

إنّ "الروائيّة" تتمثل أساساً في ما يضاف إلى الواقع لكي ممس واطعا "روائياً" وعالمًا حكائيًا ، عبره يتجسّد الحدث وضممه تتوالى المشاهد وتنمو العلاقات . ومن ثمّ فإنّ "الروائيّة" تسعى إلى خلق عالم خاصّ هو العالم الروائيّ . والعالم الروائيّ عند حنرا ، في رأينا ، ليس إلّا "رحلة ثامنة" يقوم بها الأديب من أجل بعث كور له خصائصه . وقد استعيرنا - عنوانا لكتاب نقديّ ألفه حنرا هو "الرحلة الثامنة" وسمّنا به هذا الفصل لأنّه ، وفق ما نرى ، يستحيب لحدود هدفنا وخطوطه فنجبراً يحدّد مفهومه لهذه "الرحلة الثامنة" قائلاً : "إذا كان السندباد قد قام بسبع رحلات عبر البحار العاصفة والمجاهل الرهيبة ، مدفوعاً بقلق كوني إلى البحث المستمرّ ، فإنّ المؤلّف في هذه الرحلة الثامنة يدفعه قلق إبداعيّ إلى بحث لا يقلّ خطورة أو مشقّة عن بحث السندباد ، - هو البحث عن أسلوب تتحقّق به سمات الحدّاتة التي نانت جزءاً ظاهراً من تجلّد الدهن العربيّ" (1) .

لقد وسم حنرا مجموعة مقالات درست الأجاس الأدبيّة المختلفة بـ "الرحلة الثامنة" . وقد تركّزت كلّها على إبراز العلامات المميّزة لهذه الأسكال الأدبيّة التي حرّكت سكوبيّة الأدب العربيّ . وقد اتّسمت هذه الأبحاث بطبيعتها التحليليّة الساعية إلى توصيح ملامح "الحدّاتة" و"الحدّة" في هذا الإبداع . بل إنّ حنرا يتشير إلى مفهوم الرحلة في فاعّة هذه الأبحاث ، في مقال موسوم بـ "الشعر الحرّ" ، والنقد الحاطيّ" . يقول : "إنّ الشّعر الحديث قلب للمعاهيم المورونة وفتح لأرض جديدة . إنّه الإبحار في "سحر الظلمات" الذي غشيه الملاحون من قبل قرونا طويلة ، لبلوغ أمريكا جديدة . إنّه إضاء لوسله تعبيرة في أهمّ وسائل النفس في إطلاق مكوّناتها ، بل لعلّه خلق لوسيله جديدة . فالسّعر العربيّ الجديد ، هذا السّعر الحرّ الطافي على حدوده المكسّر لمبوده ، انعكاس للتمرد العربيّ في سسل حياة أعنى وأعنف" (2) .

إنّ ما قاله حنرا في السّعر بقوله نحن في الرواية العربيّة المعاصرة عاتّه والرواية الحرّاتّة خاصّة ، فهذه الرواية هي "رحلة ثامنة" سيسعى في هذا الفصل إلى إبراز خصائص عالمها ، ومعدب كونيها . وقد كُتّب في الفصل السانفس حدّدا الواقع الذي أُنسج

(1) حنرا - "الرحلة الثامنة" - علاف الكتاب : كلمة خطّها الكاتب نفسه في الطبعة الساسه

الصادرة عن دار الآداب سنة 1979 .

(2) حنرا - "الرحلة الثامنة" - ص ص 7-8 .

هذه الروايات نَمَّ عرجنا على الروافد الناعمة من سيره الكاتب والتي أُنْتُحِت هذه الأعمال ، وسحلص في هذا الفصل إلى إبراز عالم حبرا الروائي وهو عالم بـسِست من المكُونات التي حللنا معطِمْها فيما سبق من أبواب وفصول ، فما هي حِصائص هذا العالم؟ وما هي نوعتة هذه الأعمال التي ألْخنا في عديد المرات إلى منرعها السعوسى؟

لقد أَوْضَحنا في بَحْثنا ، أن عالم حبرا الروائي يرتكز أساسا على المدينة إلاّ أنّ هذه المدينة هي مدينة شهيدة ، مدينة رَحِم يسعى البطل بَحْثينه الدائم ، إليها . فهو - إن كان يَنْفَس هواءها ويتنَسَم عبيرها في رواية "صراخ" فإنّه عبّر عن غريبه فيها وحته لها ووليه معالمها . أمّا في الروايات اللاحقة فقد أُمست المدينة مشهدا تتذكّره الشخوص ، وتَحسّ إليه الحنان كله . وقد ركّز حبرا في وصفه على ثوابت ألْخنا إليها آنعا تلميحا وأنشأنا إليها دون نَعْبَق وتَحْلِيل . وهو ما سحاوّل أن نتبَسّط فيه خلال هذا الفصل . فدرّلة حبرا الثامنة" تقوم على ركيزتين هما :

1 - المِخْنة وأسطورة الفداء .

2 - احتغاليّة العرد والجماعة .

1 - المِخْنة وأسطورة الفداء :

لقد وسم الدّين حبرا معنى المِخْنة ، وطبعه بهذه العاطفة الحبّاشه . والدّارس لأعماله يتغلّص إلى موقع المِخْنة ومكانها ، فهي فطلب الرّحى ومدار الأحداث . ويعرف حبرا صراحة بدور الحبّ فيقول : "المِخْنة بكلّ أنواعه هو الهوس الأكبر لدى المخلّاقين به بدركون لا ، الذاب فحسب بل كلّ ما هو خارج عن الدّان" (1) . وهو ، في نظره "أهمّ عاطفة في حياة الإنسان . إبتة الوقود الذى يجعل الاستمرار ممكنا . المِخْنة هو قوّة تحرّر الإنسان وهو الدّافع للحركة من الدّاخل إلى الخارج ، المِخْنة هو العوّة التى جعل الدّاخل والخارج أنصا على اتصال حلاق" (2) .

إنّ المنابع لروايات حبرا بحد الأنطال مغيّدين بعاطفة المِخْنة الآسره ، فهي فخرهم بسرّصدهم بل بترتص بهم . وحول عاطفه الحبّ تتشكّل الأحداث وينسلك العلاقات . فالمِخْنة الرابطة بين "أمين" و "سمته" بدأ بصراع ونهيه باعصام . فإذا "سمته"

(1) حبرا "الرحلة الثامنة" - ص 152 .

(2) حبرا "الفن والحلم والفعل" - ص 354 .

تعتبرها نزوة حبنا وحقيقة حبنا آخر ، فتعود حبنا إليها ، وجانا إلى حبيبها . أمّا أس ، فإن اندفع مع الحب في البداية ، فهو اندفاع إلى طلبة صراع سرعان ما تنتهي وفق المأمول إلا أنّ هذا الصراع يبدو عبثيا عند هجرة سمّة ، فإذا إيمانها الكبير يتزعزع وتشتت فنتسأ بتدارك أمره ويقاوم ، بحثا عن حريته المفقودة . ولا يبلغ التوارن إلا بالثورة العارمة . أمّا في رواية "السفينة" فإن المرتكر هو المحبة . فالأبطال عشتاق هاربون من بعضهم البعض وملاحقون من قهر عنيد ، إلا أنّ الحب هو المنتصر في النهاية . ففالح - الطبيب الذي لم يعترف بالحب ، أو لعله أحبّ بجنون - انتحر تاركا للأحبة إمكانية الاستمرار . ومن تمّ ينتصر الحب رغم المثبطات الآتية . وفي رواية "البحث" ينغمس جبرا في زوايا أبطاله المظلمة أكثر ، فيكشف الأسرار ويعضج الدواخل . يقول جبرا معترفا : "الحب موضوع أساسي محوري في حياة الإنسان مهما تعاضى عنه ، أنا أشعر بأنّ الحب أحيانا يحتلّ منطقة مصيئة في حياة الإنسان وفي الوقت نفسه يحتلّ منطقة مظلمة . . . أعتقد أنّني في "البحث" قد جازفت ، فقلت ما لا يقال عادة لأتني حاولت أن أقنع نفسي بأنّ السعاد إلى منطمة الظلام هو كشف لا مدّ مه" (1) . وهذا الاعتراف ينطبق أيضا على روايه "الغرف" فالكاتب انغمس في مناطق أبطاله المظلمة مزححا الستّر وهانكا المجهل ولا غرو في ذلك فجبّرا يعترف قائلا : "إنّني إنسان قتل كلّ شيء وإنّني رجل ، الحب عنده أكثر العواطف فعالية في حياته ، الحب ممعابه الكثيرة ، وإنّني سعيد دائما وأسعى من أجل أن أرى في حياتنا المعاصرة ما هو أروع ما يمكن أن يرى في أيّ حياة وأيّ عصر ، في أيّ بلد . هذه مثالبات عرفتها وأنا صغير أكافح من أجل لقمة العيش - الحب كان دائما فاعلا في نفسي وهو الذي دفعني ربّما إلى أن أرسم وأكتب وأتكلم . وأذهب من بلد إلى بلد مؤكدا على ضرورة أن نفعل هذا ولاّ نفعل هذا . . . " (2) .

إنّ المحبة ركيزة من ركائز عالم حبرا الروائي (3) إلا أنّ هذا المرسكر كان

(1) حبرا - الفن والحل والعقل - ص 491 .

(2) حبرا - "سابع الرؤيا" - ص 117 .

(3) يقول حبرا عن روايته المحدده "تومبات سراب عفا" هي في معظمها قصة حب ، ولكنه حبّ عبر عاديّ وكبير السائل في الداب . . . بطله امرأة بعينها باستمرار على مسنوي الواقع وعلى مستوى الحال . . . " اسطر جريده الحرة س 4 ع 1149 يوم الثلاثاء 1991/11/19 . وقد أوضح لنا الكاتب الأمر بعنه في لقاء خاصّ إبان أيام فرطاج المسرحية لسنة 1991 .

مرفوقا بمعنى الغداء والمصحية ، فالأسطورة كما يتنا أنفا وسمت جبرا برمر الغداء . ولا عرابية في ذلك فالحبّ وهو العطاء الكبير، بتطلب من صاحبه تصحية وفداء، ومن ثمّ فإنّ شخص جبرا جيلوا على مماثلة أبطال الأساطير عامة و"أدونيس" خاصة . ويكفي أن نذكر هنا علاقة "أمين" بـ"سميّة" ، و"لمى" بـ"عصام" و"فالح" ، و"وصال" بـ"وليد" ، و"عفر" بـ"بطل" الغرف" . فكلّ هؤلاء الأبطال إنّما يعبرون - ضمنيا - عن مآسي أدونيس : "فهذا الإله الشرقى يظهر في شكل شابّ جميل أولعت أفروديتي به حبّا . ولما كان طفلا خبّأته الآلهة في صندوق وصعته في عهدة "برسيفوني" الالهة العالم السفلي . بيد أنّ برسيفوني عندما فحنت الصندوق ورأت جمال الطفل ، رفضت أن تعيده إلى أفروديتي مع أنّ آلهة الحبّ نزلت بنفسها إلى الجحيم لتفدي حبيبها من سلطان القبر . ولم يحسم النزاع بين آلهة الحبّ وآلهة الموت إلّا "زفس" إذ حكم بأن يبقى أدونيس مع برسيفوني تحت الأرض شطرا من السنة ، ومع أفروديتي في العالم العلويّ شطرا آخر . وأخيرا قتل خنزير بريّ الشّابّ الجميل وهو في الصيد ، أو صرعه "آريس" (1) لغبرته إذ تنكّر في شكل خنزير لكي يستطيع أن يودي بفقرمه . وما أسدّ ما بكت أفروديتي حبيبها المقتول" (2) . إنّ أسطورة أدونيس برموزها ومدايلها توصّح الصّراع القائم بين محبّة ، وحبيب ، وغريم . وينتج عن هذا الصّراع موت المحبّ . فيكون صحبة ينواصل تصويره تمثيلا عبر المحبّ ، بل إلى المسيح ذاته يأخذ شكل هذا المحبّ الغنيل (3) . فهو رمز للفداء دفاعا عن خطيئة الإنسان . وفي روايات جبرا تتضح التضحية والفداء ، وتتقد فكرة الموت في أدهان الأبطال كحلّ مرضيّ (4) فأمين صحّي حبه الأول في رواية "صراخ" ، والدكنور فالح انخر استعانا من الحياة التي لم يكن ليمسّغ طعمها ، بل إنّ الكاتب بتيهه صراحة بالمسيح المسخّ (5) . فكانّ هذا السطّر رديف لأدونيس الذي اعسر بموه المحدّد ، مخلصا للسريّة من عذابها . بل إنّ الكاتب يردف هذه الأسطورة في روايه "السّفينة" بحكاية خلق الكون . فكانّ "الهيركولير" ليسب إلّا سفينة نوح نخر عباب النحرية والامتحان ، فمكّنت العشاق في

(1) آريس : إله الحرب وهو من عساي أفروديت .

(2) "آدونيس أو نموز" ص ص 22-23 .

(3) م . ن . ص ص 164-188 .

(4) يتشكل الموت في الاستنار أو الاخرى أو الاحتفاء والواري .

(5) جبرا - "السفينة" ص 212 .

سته أتام من التعلب على الطوفان . وما كان ذلك ليكون لو لا الدكتور فالج الذى موته
افتدى الجميع . أما في رواية "النحب" فإن وليدا يختار الموت أو الاحياء ليكون فداء
للوطن ، ولا يترك لأصدقائه إلا حكاية مسجلة متلقائية ومرفوقة بموسيقى جريئة . وفي
رواية "العرف" ينبري صديق البطل للنصحية، فهو يضع حداً لحياته نكايه في عالم موبوء
بناصبه العداء، كما أنّ البطل دانه حاورته فكره الانتحار واستطاع كبح جماحها . أما أبو
الهور فقد طلب الموت فاستجاب لندائه .

إنّ أبطال جبرا بإيمانهم بأهمية الفداء والتضحية يسعون إلى عالم أكثر رحابة
وإطاراً أكثر سلامة، ولعلهم في ذلك يفكرون في البعث والميلاد الجديد . ويتجلى ذلك في
تصوير جبرا لتنائية : "النار والماء" - وهي من متممات الأسطورة - وما تدلّ عليه من
غضب وتجدد . ففي كلّ الروايات تعيد "النار" معاني الطهارة والنقاوة والصفاء ، إلا أنّها
طهارة مرفوقة بموت ، وسفاوة مرفوقة بنسوة النهاية ، وصفاء حدّ الجلاء . في حين يعني
"الماء" الإحياء والحسب والتجدد رغم أنّه يكون مرفوقاً عادة بمعاني الطوفان والظلام
والموت . وكلّ ذلك مننه إلى نسوة البعث والميلاد . ويتّضح ذلك من تغني الأبطال
بالزهور اليابسة والأشجار الريانية ، ووصفهم للطبيعة والكون .

إنّ نائية المحبة والفداء وسمت كناية جبرا بمنزعتها المأسوي . فهي "تصوير
الفرء وهو يحابه القوى الكبرى مهما ليست هذه القوى من أقبعة . إنّها بصور
الشخصية الإنسانية ضمن إطار الحدث، والحدث وسيلة لتحديد معنى الجاهة والسموّ
الإنسانيّ والموت عن اخبار لا مصادفة" (1) .

إنّ الدّين والأسطورة مكّنا جبرا من فهم لحقيقة الذات الإنسانية . فهي في
عالمها ، لم تأب إلا للصراع ، وفرض وجودها أمام كون بناصبها العداء، ودعوها نوما
إلى الزوال والاضمحلال . ويرر المسرح والسفر والعصص والسما والرسم كرتة فعل لهذه
الذات فإذا هذه الفنون منع لاستلها من التعبير . فاقاد حسرا إلى عدوبة العبارة، فكانت
الكلمه عنده سعله ، والمخطوط والخباب والألوان معبرا لتصوير الدواخل . إنّ المل إلى
التحرّق بالواقع مرّنين : الواقع كحدث آنيّ ، ثمّ الواقع كقول يستعيد دانه . فإذا الكاتب

(1) حبرا "الرحلة النامية" - ص 6 .

يتعذب ويستعذب مقوله . ومن نغم جاء أبطاله أناسا يستند بهم بار الكلمات للبرع الجوهر (1) فما من بطل إلا حامل لخمير العبارة ، حالم بسوتها ، فأمين كاتب ووديع رسام وعصام معماري ووليد شاعر وبطل الغرف أديب يتبع ظل أفعاله لبخطها عبر أحلامه ويقطعه ، إننا مع حبرا نعيش في حر الكلمة وصحة اللون ونصاعة الحدث . ولا عرو أن يعترف الكاتب قائلا : "لو توفقت عن الكتابة يوما واحدا عن إكراه لسعرت بأنتي أريد أن أخدش الجدران بأطافري لأحط شيئا جديدا . فقد كانت كتاباتي دائما مسعدا لا بد منه لعواطي [. . .] إنني وجدت في الفن سقاء لنفسي . . . " (2) .

إن التعطش إلى التعبير ، والميل إلى القول نابع أساسا من الوله الكبير لتصوير متساعد الاحتمال التي عرفها الكاتب صغيرا وبقيت عالقة بالذهن . فإذا هو يحتفل عبر رواياته بتلك الصور ويتغنى بتلك المواقب .

2 - احتفالية الفرد والجماعة :

إن الاحتفالية أو الأدب الموسوم بطابع "الكرنفال" صف أدبي يحدد جذوره في التاريخ القديم . يؤكد باختين "إن للصف الروائي ثلاثة جذور أساسية : ملحمي (نسبة إلى الملحمه) وبائي متكلف خطابي Rhetorical وكرنفالي . وتبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوروبية : ملحمية (قصصية روائية) وبائية متكلفة خطابية ، وكرنفالية" . ويذكر هذه الأصناف ويربطها بقطاع "الأدب المضحك بجد" (3) . وقد استنطاع باختين أن يحدد نوعية هذا الأدب ذي الطابع الكرنفالي ، بل إنّه تابع تطوره عبر العصور حتى استعاض مع إبداع دوسويوفسكي (4) وبحس لن نهتم بهذا الأمر ، وإنما هدفنا إررار خصائص عالم حبرا الروائي . وهو أدب موسوم بالطابع الكرنفالي . فقد كتبنا أوصفاً فيما سبق من أبواب الصنعة الاحتفالية لأدب حبرا ، بل إننا في هذا الباب الخنمى عالمنا الواقع الذي حاول حبرا تصويره رابطين من هذا العالم وسيرة هذا الأديب . وقد ننس لنا بعدد منابع هذه السيرة ودور الدين والأسطورة والفسون في صقل حياة صاحبها . ومن هذا البعد كان هذا الإنساج الروائي

(1) انظر الفصل الأوّل من الباب الأوّل من هذا البحث : ص 43 .

(2) حبرا - "الحرّة والطوفان" - ص 127 .

(3) باختين "سعرته دوسويوفسكي" - ص 158 .

(4) م . ن . - ص ص 147-261 .

الذى هو صورة من صاحبه ، ونحن في هذا الفصل سرّكّر على احنفالتة العرد والجماعه باعسارها العمود المفريّ لهذا الكون الرّوائيّ .

يعرّف باختين الأدب الكرنفالي ويحدّده فيقول : "هو بمثابة المشهد المسرحيّ من عبر أضواء أماميّة ولا تقسيم للحاضرين ، إلى ممثلين ومتشاهدين . في الكرنفال الكلّ مشاركون بشطون ، والكلّ يقدّمون قربانهم بالفعل الكرنفالي ، الكرنفال لا يشاهده الناس . وإلى أردنا الدقّة حتّى لا يؤدّى تمثيلًا ، وإنّما يعيش الناس فيه ، يعيشون حسب قوانينه طالما كانت هذه القوانين سارية المفعول أعني أنّهم يعيشون حياة كرنفالية . أمّا الحياة الكرنفالية . فإنّها حياة خرجت عن خطّها الاعتيادي ، إنّها في حدود معيّنة حياة "مقلوبة" وعالم معكوس "Monde à l'envers" (1) .

والمتصفح لروايات جبرا بحسّس طبيعة الأحداث وطبيعة المكان والرمز وطبيعة الشخص التي نحتها حسرا وصوّرها . بل وطبيعة لعتها وأسلوبها . إنّنا أمام عالم كرنفالي كلّ احتفال بالحياة وتصوير لها ، فكأنّ هدف حسرا هو مناعة النظر في العالم المحيط لتصوير الإنسان : فردا وجماعه وهو يحاهد ويقارع ويقاوم . ولا عروفي ذلك، فالدارس لرواية "صراخ" يلاحظ احتفال السّطل بالحياة ، فهو إن هاجر المدينة في البداية فيأته يبدأ القصّ بالعودة إلى المدينة ، وهو إن نعم على المدينة فيأته في أعمافه يحسّ بأنّها الرحم الذي إليه يحب أن يعود . ومن نعم كان دوما يرواح بين الواقع أو الخسفة والخيال أو الحلم . وقد تابعت الصور في هذه الرواية الأولى لنقرر لنا عالما منخرما معكوسا . فالبطل باصل وصارع من أجل الحصول على مبتغاه (سمته) إلّا أنّه في الأخير يسفر بالحسبة وقد هجرته ، ولما عادب إليه كانت تورته العارمة ووقوفه في آخر الرّواية راسما الطري ، وكأنّته لم يحسّر ولم يحدّد لنفسه وجهه . إنّها الحرّة المطلوبة دوما . أمّا ركران فهي السّحبّة المضّمّة بالفعل الاحتفالي، وهي التي نعيم فعلا احتفالانها في العصر القديم ، القصر المعتر عن النعم القديمة إلّا أنّها نعكس الآبة ، فإذا ركران على عكس أحسها عبات المحافطة ، صورة لعالم الارسفراطيّة الحامل لدور احتلاله . إنّها صورته لعالم هذه العنّة المعكوس . ومن نعم برر مع هذه البطله عنصر السّار وهو عنصر عامّ

(1) باحتين - "سعرته دوستووسكي" - ص ص 178-179 .

في العالم الاصعالي . يقول باخيس : "إنّ صورة النار في الكرّمعال ذات طبيعة نكافؤ صديين . هذه النار هي عالم تخطيم وتحديد في آن واحد" (١) . إنّ النار حاله مأزّم ، حاله حقيقة إلّا أنّها حمل في ذاتها معنى الحصب . فبعدها يكون السحدّ والسعتر . وعلى هذا الفرار كانت رواية "السّبعة" ، فالطابع الاصعالي في عابرة الحلاء ، وقد كتّا في فصولنا السّابعة بيّنا هذه الطبيعة ، إلّا أنّنا نصف أمرا هو في سطرنا ، مهمّ للغاية : إنّ حبرا صوّر واقع، وهذا الواقع ليس إلّا وليد أحداث حقيقية وقعت وما رالت سوارد وسوالي . فالفلسطينيون يعيشون عالما معكوسا . فالأرض أسّ الكائن فد سحب من تحت أقدامهم ، ومن تمّ أمسى الفرد الفلسطيني يعيش واقعا غريبا ، حقيقة باطلّة . إنّ العالم الكرّمفالي بحقّ . ولذلك أودع جبرا أنطاله في البحر وسط سعبية عائمه لا تستقرّ على حال ، فكأنّ الكاتب بذلك خلق العالم المعادل للواقع الفلسطيني فهو الثّائنه الحاصر العائث . فدّ "ودع" نحنّ إلى القدس لكنّه مقيم بـ "الكوست" . ويطلم بالعودة ، بل إنّّه يحطّ لهذه العودة . إلّا أنّه تحطّط عبر العيب . ومن نمّ يعانس هذا البطل تراوح الواقع والخيال ، وإذا الحلم عنده محسيد لأرميه بحقّ . أمّا عصام فاحتفاله بلقاء لمي سديد الحلاء . إنّّه يحمل في ذاته قوّه المعايه وهساسه الصّدام . ولعلّ الدّليل على هذه الاحتفاله لحظه سقوط عصام ولمي في الهوّه حيث يصنع الكاتب بين العصبه والرّذيله في آن واحد . إنّها الخطيئة التي يكون الذكور فالح صحتّها لكي يتواصل الحباء على عبر سعبها الاعصادي . إنّّه عالم الاحتفاله الذي يسعى حبرا إلى تصويره بعن فاحصه دقيقه . أمّا في روايه "الحب" فإنّ الكاتب نصّرت في الاحتفاله أسواطا أخرى ، فالبطل في هذه الروايه كائن حاضر بعنايه ، وهو حسّيد حفسه الفصّنه الفلسطينيّة . إنّها الحباء في صوريتها المعكوسه حقّا . فقد استسر الأعراب (اليهود) في الأرض ، وبني الفرد الفلسطيني مسرّوع عوده لم يكب لها النتميق . وكذلك البطل "خطّ" سبريه بالصّوب واستعادها الرّواي من بعده بعد إجهاد وحب وبصنّ . إلّا أنّ الخفضه سبب كالسّراب . وقد بررب الاحتفاله في تلك اللحظات المتأزّمه التي يعرفها الأنطال . فوليد مسعود يحفل مرمّ الصّغار احتفاله مرمّ العدراء . فإذا هو يدمج في لعنه الفعل الاصعالي وطقوسه وسعس

(١) باخيس - "سعرته دوسوبوفسكي" - ص 184 .

السق بعيش لحطاب الوله والاحتمال مع وصال ، بل إنّ وصال ذابها هي صورة للاحتفال ،
فلا وصال دون احتفال ولا احتفال بلا وصال .

أمّا في رواية الغرف" فإنّ الطابع الكرنفالي كان غابة في الوصوح . ففي هذه
"الغرف" بعيش الأبطال مشاهد كرنفالية بالأساس، بدءا بالرحلة إلى الساحة، ودخول العاعة
والكواليس وأقنية المسرح، لكي يجد متشاهدين ممتلئين وممتلئين متشاهدين . فالبطل يرحل
عبر هذه الألياف لكي يكون الشيء وبقضه . فهو المدعوّ وهو الدّاعي ، وهو الحاكم وهو
المحكوم . إنّه العالم المعكوس بحق . ولعلّ أروع الفقرات تلك التي تمرّ بخاطر البطل نمّ
يجدها مخطوطة في كتاب "البديل" فكانّ البطل خلق من نفسه صورة منه ، لعله يكتشف
حقيقته . إلا أنّه لاحظ أنّ هوّيته قد ضاعت أو تسخّرت ، ومن ثمّ سعى إلى التذكّر رغم
الصّعاب ، فاصطدم بالواقع الأليم، ولم يجد مندوحة من متابعة حيط الأحداث لعله يستنقذ
مخرجاً له . ومن نرى في ذلك تصويراً ذكياً لمعضله فلسطين ، فالفرد الفلسطيني
أمسى وقد ضاعت منه أرضه وسدّه كائناً بلا كسار وروحاً بلا حسد . إنّه العالم المعكوس
في معناه العميق . وقد حسّده جسراً بطريقه تعتمد بعدد الأصوات وتنسلك الأنغام .
فالأبطال يعيشون واقعهم وبعثرون عنه وبقفون منه موففا كرنفالياً ، إن صحّ القول ، وهو
على حدّ تعبير باحيس ، ذلك الموقف الذي "لا يعرف النقطة النهائية وهو يرفض أي حامية
بهاثّة : إنّ أيّ حامية هنا هي مجرد بداهة جديدة ، أمّا الصور الكرنفالية فتتبع أدا من
جديد وبلا انقطاع..." (1) . فحسب الرّؤية الاحتفالية يتّضح أنّه "لم يوجد بعد في
العالم شيء بهاثيّ . ولم تصدر كلمة العالم الأخيرة عن العالم بعد ، والعالم مفتوح وحرّ
وإنّ كلّ شيء ما يزال طيّ المسجل وسبكون طيّ المسجل" (2) .

إنّ أبطال حمرا يعيشون وسواصل عيشهم ، فموقف أمس في حامية روايه
"صراج" هو موقف بيبّ بالانفراج على العالم والصرع فيه محدداً . إنّه يرمي الطرق وقد
اتّحد قراره . وسواصل هذا الموقف كما يتّنا في الباب الأوّل من مبحثنا مع أبطال
"السّقيبه" الدس يفعلون فعلهم في الأحداث ويفعلون بها لكي ينساقوا في الأخير إلى ذلك

(1) باحيس - "سعرته دوسنوتسكي" - ص 243 .

(2) م . ن . ص 244 .

الموقف الاحتفالي من العالم ، فيسعدون من جديد وفد نزلوا إلى اليااسة معكّرين بالآتي، مصمّمين على استمرارية الفعل في انتظار عالم يكمل ، لكنّه لن يكتمل ما دامت وصعّة الفرد "قلعه" غير مريحة ، شأنها شأن قصيّة فلسطين التي تطفو على السطح لنغييب ، لكي تنسعت بعد ذلك من حديد . وستنضح ذلك أكسر في روايه "البحث" حيث يسواري البطل لكنّه لا يعيب العياب كلّ ، وهو بذلك يجسّم التواصل ، فكأنّ المصمات مرحلة تؤدّي إلى الحياة . فالدارس لهذه الرواية يكتشف كيفيّة البقاء بعد الرحيل والحضور بعد العياب . فوليد تواري . وبالتالي فقد ارتحل ، لكنّه مع ذلك ، ظاهر منكشف ، وحاضر سافر ، وفي النهاية يقف الدكتور جواد حسني ذلك الموقف الاحتفالي الأخاذ، فهو بعد أن حاول اتّباع سيرة البطل يكتشف أنّ "الحقيقة" ما زالت طيّ الآتي . موصل رؤوف تعتقد أنّ "وليد" لم يمت ولم يضمحل ، وإنّما عاد إلى أرض الميعاد . أمّا ابراهيم الحاج نوفل فهو لا يستبعد أنّ يكون قد هاجر إلى روما . ولذلك قرّر الراوي أنّ ينغمس في هذه الحياة انغماسه في لوحة فنيّة ، فعالم الفنّ له قرية واحدة "هي الحياة الإنسانيّة نفسها" (1) . وما حياة وليد مسعود إلّا رمز لقضيّة فلسطين المسووعة انفتاح الأبواب في "الغرف الأخرى". فكلّما مرق بطل الغرف من باب إلّا اسلق دونه لمخّة وحيزة/لكن يفتح بعد ذلك موعها بأنّه اعتاج لا اسغلق بعده . إلّا أنّ ذلك لن يدوم طويلا إذ سرعان ما يرتدّ الساب وغمسي "الغرف" سجننا . وفي النهاية يتراءى المكان محطه منفتحة وبرك البطل السيّارة لكي يلح العالم من حديد وقد ابتدأت الحياة ندّت في الكون . إنّنا في هذه الرواية نعيش مع بطل يسيطر نهاية لا تأتي ، فيأذا هي بداية جديدة ، ولعلّ رواية حسرا الأخيرة "يوميات سراب عمّان" (2) ستبعب نفس السقّ فالبطله تحكي هتاشة الوجود وعمفه في آن . ف"سراب" تحمل في داتها معنى التواري والاحتفاء (3) . وهي ممارس هذا الفعل في روايتها فهي ظاهره سافرة ومختبة متواريه .

إنّ روايات حسرا: "صراح" و"السّمسمه" و"البحث" و"العرف" وكذلك روايه "سراب عمّان" حافلة بالرؤيّة الكرغاليه ، وقد بيّنا عند دراسنا للأسلوب نوعه الكلمه

-
- (1) الكسندر اليوب: "آفاق الفن" ترجمه حسرا - ص 19 .
 - (2) حسرا حسرا فصلا منها بمحله "الحمل" تحت عنوان "سراب في باريس" وبابا مطوّلا وقد صدرت مؤخرًا عن دار الآداب ببيروت .
 - (3) ابن منظور "لسان العرب" ماده : سراب .

التي يستعملها المؤلف فهي كلمة تعيد ذاتها وتستعيد مفادها . إنها كلمة كرمفاليّة عمل معنى المحاكاة والردّ والقول المكرّر، وكلّ ذلك في نظرنا مرتبط بشئين هامّين ، كان لهما التأثير المباشر على الكاتب ، فكانت كنانته على ما هي عليه :

أوّلا : يبدو لنا أنّ جبّرا ، وقد احتمر بواقع فلسطين أرضا وقصيّة ، تشعّ بتلك الروح الاحتفاليّة التي امتلكتها القدس عبر الأحقاب . ولعلّ القارئ لمقال "القدس : الرمان الجبّس" (1) يستشفّ مغزى الاحتفال عنده ، فالقدس في سطره : "تتخالط فيها التقافات تحالطا عجيبا فتغني بتياراتها السيل الحضاري العربي الكبير" فيها : "تعايش المذاهب والألسنة والعادات في ظلّ الشخصية العربيّة . وكون القدس مركزا للديانات السماويّة جعل هذا التعايش مزيتها الكبرى طيلة الأربعة عشر قرنا الأخيرة" (2) . بل إنّ الكاتب يحدّد مواسمها وأعيادها ويرثي واقعها فيقول : "القدس ، مهما جارت عليها الأزمان ، مدينة أعياد متلاحقة ، وشعائر دينيّة وضعت في خدمتها عبقرية الإنسان . إنّها على صلة بالعالم دائمة . وهي في الوقت نفسه تتأمل ذاتها وتعيش مأساتها كلّ يوم" (3) . إنّ حبرا رافق مواكب القدس وساهم فيها، وهي مواكب احتفاليّة تعبر نسبها، بل يستحلّ ذلك . يقول جبّرا : "لست أظنّ أنّ من يشاهد صلوات "سبت النور" التي نعيمها الطوائف الشرقيّة في اليوم السابق لأحد المصح يستطيع أن ينسأ طيلة حياته فيما بعد ، ولا سيما تلك اللحظة التي "ينشق النور" فيها من كوة في مبني فخر المسيح ، فيسمع بسموعها الآلاف من المصلين والمجاج المحتشدين حول القبر فيما يشبه اردحام يوم الخسر ، وإذا الكنيسة كلّها ليضع لحظات شعله واحدة منأجّة من النور ، من قاعها حتّى السقف (حيث يتراصّ الناس في الشرفات المبنية طوابق طوابق) . وفي تلك اللحظة يفرغ النواويس ، وتضرب الأحشاش على الفرار القدم كالأجراس ، وترتفع الأصوات بالخرابيل من الأحواف التي يكون قد تهيّأت للقيام بـ "الدورة" حول القصر ، بالمونابّة والعريّة والسريانة والأرمسيّة . وتتمّ على هذا النحو العحب ثلاث دوراب وسنة صداه حول القصر قد نسنعرق ساعين أو أكثر" (4) .

(1) حبرا "الرحلة الثامنة" - ص ص 155-176 .

(2) م . ن . - ص 170 .

(3) م . ن . - ص 175 .

(4) م . ن . - ص 172 . وكذلك انظر : "السّر الأولى" ص ص 40 ، 74-76 ، 82 ، 103 ،

إنّ هذه الصور الاحتفالية وسمت كتابات حبرا بالرؤبة الكرنفالية، فجاء عالمه على هذه الشاكلة .

ثانياً : يتضح لدارس كتابات جبرا تنوّعها وموسوعيّتها . فجبّرا كاتب موسوعيّ كتب الشعر والمسرح والمقالة والنقد وترجم ورسم وآلف السياريو . وكانت الرواية هي الشكل المعتر عن التعدّد بحق . ولعلّ الكاتب وحد فيها تلك الراحة التي طالما طلبها . فالرواية هي الفنّ الجامع الذي يستوعب كلّ الفنون ويستضيفها لكي يستشع الإنسان منها نسغ عالم يناصره ، في الغالب الأعمّ ، العداء . إلّا أنّ ذلك لم يمع هذا الأديب من تنوّع العطاء بل إنّه يعترف قائلاً : "يقولون لي إنك في توزّعك على هذه النشاطات الكثيرة منعت نفسك عن التركيز على ناحية واحدة في اهتماماتك الإبداعية ، فلم لا تعدمّ أفضل ما لديك في ميدان واحد . أمّا أنا فأقول هذا غير صحيح . فأنا لو انقطع عن الرسم لما كان هذا يعني بالضرورة أنّي سأكتب بشكل أفضل ، استحياسي المناسب للحياة تتكامل في تكامل هذه الفنون في حياتي بل إنّها ضروريّة . الفنّ هو منفذ نفسه عن طريق رؤاه" (1) . إنّ السعدّ في نظر هذا الأديب تراء وعى ، وهو يسم أعماله المتنوّعة فيقول : "هي حركات متعدّدة لسعونيّات متعدّدة وهذا هو المهمّ في أن يكون الإنسان قد ورع نفسه وجمعها مرّة أخرى في أشكال كنبرة فالتعدّد في الصبغ ، وحنّي في الأجناس الأدبيّة حتوي كلّ منها على تعدّديّة كامنة فيها" (2) .

إنّ عالم جبرا الرّوائي ليس إلّا "رحلة نامية" بدأت وتواصلت وستستمرّ ونقى منسحة على العالم . إنّها رحلة الكائن في عالم محيط يصعب حصر نهاياته ، ففي رواية "حبّادون" ولج السطلّ العالم محتلاً به معتمداً فيه ، فإذا هو بطأ الأرض وهي "حرا". فليلي عسر فلسطين الحفنيّ أمّحت من الوجود لكي ننقى حلماً براود ، حلماً كابوساً بوصّح حفيظه اليهود ، وبررب "سلافه" كأمل براود وبدعو إلى الصمود . ومن ثمّ فإنّ السطل عرف معنى العداء وسلّح بحدوده وقاوم ، إلّا أنّه لم يوصل إلى المأمول ، فالمأمول هو فعل مرتبط بالمعادم الآتي . ولا مجال في هذه الرواية إلى بهانه مريضه : إسوه بعضته فلسطين السائكة التي لم تعرف الحلّ . فحلّها موجود بالقوّة لا بالفعل . ومن ثمّ

(1) حبرا : "سابع الرؤيا" - ص 140 . انظر أيضاً : ص 93 .

(2) جبرا : "الفن والحلم والفعل" - ص 130-131 .

هو حلّ "طَيّ المستقبل" ذاته . وعلى نفس الشاكلة كاتب قصص جبرا القصيرة، وكذلك رواية "عالم بلا جرائط" التي ألفها معيّة عبد الرحمان مبيف . إنّ هذه الكتابات القصصية معقدة بالرؤيه الكريغالية المعتمدة أساسا على تصوير "العالم معكوسا"، فهو لا يستقرّ على حال ومن ثمّ لا نهاية له . وهذا الأمر ليس إلّا صياغة لمعنى النعّدد الذي يعبّثه الأبطال ومن ورائهم كاتب موسوعيّ خبر الحياه وانعمس في تعرّحانها . يقول جبرا : "أنا في حبالى أعيش حيوات وليس حياة واحدة . كنت هكذا منذ صغري..." (1) .

إنّ جبرا صوّر في روايته زحمة التجربة فصّات أعماله تصويرا لمركبة الحياة ذاتها في تقلّباتها وتغيّرها المسرف .

(1) جبرا - "العن والحلم والعقل" - ص 143 .

الخاتمة

سيتخلص مما سبق من أنوار وفصول أن خبرا قد أقام فيه الروائي على دعائم تربط أساسا "بالأدب الصالح بحدّ ذي المحي الاحتمالي" ، ويصنّع ذلك حلّا في بناء عالمه الروائي . وهو عالم يقوم على منطق للأحداث أسسه "نار وجوهر" . فروايه خبرا هي روايه للروايه . فالرواي لا يتصرّح بدوره على الروايه وإنما هو فاعل وسامع فعله وهو يصعد الانحار . ومن ثمّ يلهب فيه حسن القول ، فيسعى بذلك إلى بلوغ جوهره هو يعلم أنّه لن يبلغه البلوغ كلّ . وقد جاءت "العناوين" منراطة ، فكأنّها سلسلة حلقات تُحيل الواحد إلى الآخرى أو هي ، على الأصحّ ، عرف مداخله ثمضي كلّ منها إلى الآخرى . ومن ثمّ كنز الروايه ويعتدوا تصورا للحقيقة الحياه دأبها . وقد بررت البدايه عند خبرا في صورة "حربه وافعة" يمارسها المرد فولا وفعل . فهي كلّ بداية محابهة ، ومع كلّ محابهة احبار ، ومع كلّ احبار سرر " الفعل والحلم والسنّ " دري متعدّدة لنعمه الحياه التي لا تسمرّ على حال . إنّها الحالات الإنسانية التي يحاه العالم بما لها من قدرات كسره هادفه إلى إدكاء الحياه وإعطاء معنى للوجود . وتكسي الدروة ، عند خبرا ، أهميته حاجته ، فهي حقيقة الإنسان . ولعلّها حدوه الوجود داه . وإن بررت البدايه حرته ، قبلّ البهانه كات ، في العالّ الأعّم ، "طوقا فادما" ، أي إلى المرء يلح الحياه مصارعا إلى ما لا بهانه ، فالطوقا حصمه أخرى معادله ، وهي بالأساس تأطير للحرّيه ودفع إلى فرصها .

إن هذا المنطق الخاصّ بالأحداث يتفق مع المحي الذي توصّلنا إليه . فهو مركّب منسوبيّ يقوم على قضاء روائي متمرّ . فالزمان حاصر باتس وساخ سنخيّ ومستقبل "مسود" ، إلا أن خاصيه المستقبل الأساسية هي امتحان الفعل فيه . فكأنّ شيء سزّحل . ولذلك كان التراب من الروايات منبها . وقد أرداد هذا التراب من هذه الأعمال بفصل المكان الذي لم يكن إلا أرض فلسطين وبخاصّه مدينة القدس . فهي الرحم الذي إليه حنّ الإنسان ، ومنه سجد الكمال وخوده . ولا عرو أن بعد خبرا بصور دواخل الإنسان ، فكأنما فعدا المكان وهجره الفلسطينيّ الدائمه جعلت أدّاب ، سحب في أعماقها عن الجدور . إنّها الحين إلى الدّاب حنا عن فلسطين داخل الدّاب بنسها . وقد بررت ذلك خاصّه وبصمه أقوى وأسّد في روايتي "النحب" و"العرف" ، وقد

نُسطب القصصه في مخطوطها العربي وكذلك العالميّ .

وقد جاء أنطال حبرا صوره من رحم الحباء دابها وبعثد وجهانها . فلدا السحوص مسعدده وبرداد البعدد ونصاعف إذا علمنا أنّ كلّ سحوصه هي عالم بحاله . فهي الفرد المسعدد ، والواحد المبكّر ، وهي في ذلك ، تتّبع حركه المجتمع العربي وهو في حاله بقره . فاهتمّ الكاتب بالارستيمراطيه المصمّله ، والورخواريه الصاعده ورجال الدين والحكم . ولم يهمل عالم الحيوان دابه . وهو ، بذلك ، مركز سحاه السيمفونيّ الاحتمالي الذي يميّز أعماله . إلّا أنّ هذه السحوص تركز أساسا ، على المنطق . فهو العنصر الحيّ الذي اعتمدته الأدب لتصوير هذا الواقع . ولا عرانه فالمستقف مرآه تُرى عبرها المجتمع على ما هو عليه من خلال سحوصه المسعدده . ويمسي هذه السحوص بدورها مرآه عاكسه تری فيها المنطق دابه كما يراها الآخرون . ومن ثمّ يكون الحوار مسعددا والأصواب كسره . فتكبر الناعم وبعثد الوجهات ويتقابل الآراء وينصارع . ويسمى المنطق خايلا للوعي ، خايلا ممصارعه الكون . وقد يبلغ الصراع مداه حتى يصبح النطل دانا بلا هويته ، وكنا بلا حيد ، صوره لسبع بلا أرض . إته الواقع الفلسطينيّ المربر ، وقد خلّ هذا الفرد محلّ اليهودي المائه رعما عيه . إلّا آته سسست في دابه ذلك السبع الذي لا يقطع ، كما هو الحال في رواسي "الحب" و "العرف" . إته الدّاب يحفل بدابها ، وهي - وإن حارب عليها الأرمال - سسست ستروها الدفاعي لتفرض وجودها رغم اعدام الأرض ، الرّحم ، ستروم التّوحد وأنّ الكنان . وقد اعتمد حبرا على المنطق لسر حصفه الواقع ، وكان المنطق برآه المفصله لكي ممكّنه من تصوير الدواخل و"الروا المظلمه" . وقد كان لسعدد الأصواب وساتك الانعام دوره في ذلك ، فلدا هي آتار كاسته ، برید الكسف كسا وانغصه نصاعه . وقد جاء الأسلوب حديثا ، يعتمد فصاحه لا يقطع الاواصر مع اللغة العرسه الفخه ، ولا سني نواصلها مع اللهجه الدارجه الفلسطيسيه أو الفراعنه أو اللهجه العربيه الحديثه . ففي المستوى المعجمي كتاب المصطلحات سترعه والصفات سارحجه من صور حستّه وأخرى بحريده استحاه للمبني السيمفوني العميق . أما المستوى التركيبي فقد جاء بوره على السبّه القديمه المعتمده على الخشبات

البدعيّة . فكانت الحمل منحّرة تعتمد على انفاعات حديثة تتسوّم على البرد
والترجيع واليواري والساعريه المفرطه . وجاءت تعابيره الصنّه موعله في التطوّر
فجئبت به أحيانا إلى صناعات سئدله . إلّا أنّ ذلك لم يميع الكاتب من إبداع صور
راقية تمكّنت من التعبير عن واقع الإنسان وأوضاعه في هذا الكون . وقد اعتمدت
هذه الصور الخواصّ مصدرا لبرورها وخاصّه حاسني "السمع" و"البصر" . ومن ثمّ
بتّصح أن احتفال حبرا بالعالم أساسه الخواص والحلم والذكريات والحسن ، على حين
كانت مراجعة تعتمد المدينية والقرية والمعرفة والنفاقه . أمّا محورها فهو الانساق
ومحيطه .

إنّ حبرا وشد في الميقف أدانه في بصور حقيقه الوجود عموما والفلسطيني
خصوصا . وفضلته جاءت "كلمه" احتفالا بالعالم وانصاحا عليه . ولا عرو في ذلك ،
فيفصلها سمر البحره وسعد ، وعن طريقها نفهم العالم وتكسب فنكبت . وذلك
عن ما سعينا إليه في باب المداليل التي حاولنا أن نسيّقها من هذه الاعمال .
فكسبنا السابيع التي سبقي منها الكاتب رؤيه ، فهي بحيل سابره إلى واقع
فلسطين واستشفنا خصائص هذا العالم وسماه السياسه والاقتصاديه والاجتماعيه
والمحصاريه . وحين هذه السابيع كسبنا التفاه عن موقف حبرا الذي صوّر وضعته
الحصاره السرفنه وسط المد الحصارى العربي وحينته بوره نقاشه بتسوعت الواقع
الاستيعاب كله . ويعتمد على حدانه بسفريء الحاصر وسفاهل معه عمادها في ذلك
العلم والمعرفة وأسن البراب الإنساني القتم .

إنّ "سابيع الرؤيا" سيطت الواقع العربيّ من سطور سبقت موسوعيّ السمه ،
أمّا "نثر حبرا الاولى" فنطرق إلى بحره هذا الأدب دانه ، في صلبها بهذا الواقع
وبذلك كسبنا التفاه عن أسر الدني والاسطوره وسائر الفنون في هذا الأدب . فإذا
أدبه ليس إلّا صوره من الخواصّ التي عاينه وحبره . ومن ثمّ كانت دراسنا
"لرحله حبرا الناسه" باعتبارها بصور رؤيه هذا الأدب وبطريقه إلى العالم والفن .
وهي رؤيه اعتمدت بالاساس ، على بنانه " المحبه واسطوره المداء " ، بنانه مقام
عليها ، وبها عناصر الاحتماليه ، فالعالم الاحتمالي ليس إلا فعلا مستمرا ، لا ينهي .

ومن ثم استتب النيهانه أو على الأصح ، فإنّ كلّ ندانه هي نهانه -تؤدي إلى ندانه
جديده ، فالطوفان حرته لآته دافع إلى الاحسار، وكل احسار قوامه حرته واقعه .
وما ذلك إلا لحجاب الحياه المواصله .ووسط ذلك كان البدء بـ فلسطين ، وكان الانتهاء -
إلى كل نمّه نهاية - بها . فجبرا بصوّر حقيقته الملبسته بواقع فلسطين ، فهما الوجه
والنفس . ولعلّ ذلك هو السبب الذي جعل هذه الروايات روايه واحده ذات فصول
وأبواب متعدده ، لكنّها متكامله متناسقه .

لمد حاولنا في هذا البحث أن نكتبه خصائص إبداع حبرا المقتضي صم
أعماله الروائيّة ، وقد اعتمدنا في ذلك أعمال حبرا البديّة ، فلما بنا نكتشف حبرا
داخل حبرا ، ومن ثم نوصلنا إلى أنّ هذا الأدب ليس إلا مختلفا بالعالم مؤمنا بالحياه
فلما مواصلنا (11) . وهو في ذلك لا يعرف للناس سبيلا ، بل إنه في أحلك
الظروف وأصعبها كان دوما يصرّ للحياه سرعته احتمالها ، وله مطلق الإيمان
بمحبة الإنسان كائن الفعل والسوق والأمل . ولذلك فحبرا ساع إلى تصوير
حقيقته الكون بمفومات الكمال ذاته . ومن ثمّ كاتب روايته صوره
لتصراع السر ووسط عالم لا يصاب المرء إلا العداء . وكل سحاه في ذلك
الروايه المتعدده الاصرار . ولا عرو أن يقرأ في أحسر كتاب يمدى
صدر لحبرا هذه القوله التي عبرنا عنها في بعض آحادينا معه (12) : إلى
الروايه مهمه بالنسبه لي [كذا] ، لأنها متعدده الأصوات وليس آحاديه
الصوت كالسفر .

لنا بيد الندانه بصيّد متعدّد الاصرار وبصيّد "البوليفونية" التي
تحدّث عنها ناخس في دراسه لروايات دوسوبوفسكي ، وآنا كما نعلم
مؤثر دوسوبوفسكي ، مؤثر جدّا (13) .

(11) يقول حبرا في تأملات في سنان سرمرى : "أعتقد أنّك إذا تركت الملقى بركب
الحياه" ص 145 .

(12) كل ذلك إيمان لتأثنا به في بهرحال المرء في أواسط التماسات .

(13) حبرا - تأملات في سنان سرمرى - ص 139 .

إنّ أعمال هذا الأديب الرّوائيّة تعدّ مساهمته هامّة في مجال هذا الجنس ، ولا
سكّ أنّ صناعة الإنساح الرّوائيّ العربي في المئصف الثاني س هذا القرن
عطينا صورة واضحة عمّا عرفه هذا الجنس من تطوّر ، ولا سكّ أنّ مساهمتنا
هذه بيير السبل س أحل بلوره رؤنه بقديّه حدينه بإمكانها إجلء الخوافي وكسف
البواطن ، ولعلنا نتوصل في مستقبل الأيام إلى الإحانه عن النساؤل البالي :
هل أدت الرّواية دورها في محبمنا العربيّ وما مدى مساهمة أقطاب هذا
الجنس (1) في بصوير هذا المجمع وهو في حالة بغّره الكبير ؟

(1) يدكّر على سبل المثال : بعبت محفوظ ، عبد الرحمان مئصف ، أسبل حنيني ،
السبتر حريف .

المصادر والمراجع (1)

المصادر :

1 - مصادر أساسية :

- "صراخ في ليل طويل" - ط 1 - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1974 .
- "السفينة" - ط 1 - دار النهار للنشر - بيروت 1970 .
- "البحث عن وليد مسعود" - ط 3 - مكتبة الشرق الأوسط - بغداد 1985 .
- "العرف الأخرى" (2) - ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1986 .
- ط 2 - دار الرياح الأربعة - تونس 1987 .

2 - مصادر ثانوية :

- "عرق وبدايات من حرف الياء" - ط 4 - دار الآداب - بيروت 1981 .
- عالم بلا حرائط" - [مع عبد الرحمان منيف] ط 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1982 .
- "صنادون في شارع صيق" - ط 1 - دار الآداب - بيروت 1974 .
- "البئر الأولى" فصول في سره داتة" - ط 1 - رياض الريس للكتاب والنشر - لندن 1987 .
- "سراب في باريس" - - مجلة "الحل" - تموز - يوليو 1990 - م 11 ع 7 - ص ص 62-71 .

(1) اعتمدت في ترتيب المراجع المتعلقة بحضرة سيادها البارحة ، في حين سمعنا في ما يتعلق

بالمراجع العامة بترتيب الهجائي للألفب .

- من الرموز التي استعملناها نذكر :

ح : جزء

س : سنة

ص : صفحة

ط : طبعة

م : محل

م.ن. : مصدر / مرجع ، نفسه

د.ت. : بدون تاريخ .

(2) اعتمدنا على طبعة دار الرياح الأربع المؤسسة .

المراجع :

١ - مؤلفات حصراً :

١ - في الشعر :

- مهور في المدينة - ط ١ - دار محطة شعر - بيروت ١٩٥٩ .
- المدار المفلق - ط ١ - الدار الوطنية للطباعة والنشر - بيروت ١٩٦٤
- لوعه السمسم - ط ٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨١ .

٢ - في السياربو :

- الملك الشمس بنو خذنصر - ط ١ - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٦ .
- آتام العقاب - ط ١ - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٨ .

٣ - في النقد :

١ - باللغة العربية : كتب :

- الحرية والطفوان : ط ٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ .
- المرحلة الثامنة - ط ١ - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٧ .
- الفن العراقي المعاصر - وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٤ .
- حواد سليم وبصت الحرية - وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٤ .
- النار والجوهر - ط ٣ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٢ .
- سابع الرؤيا - ط ١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ .
- الفن والحلم والفعل - ط ١ - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٦ .
- حدود الفن العراقي - ط ١ - الدار العصرية - بغداد ١٩٨٦ .
- "تأملات في سبيل مرمري" - ط ١ - دار الرئيس للمكتب والنشر - لندن - ١٩٨٨ .
- ب - باللغة الاسكلمرية :

- Art in Irak today - London - ١٩٦١

- A celebration of life Essays on litterature and Art - 1e ed - Dar Al

Ma'mun - Bagdad - ١٩٨٨

ب - مقالات معدّية لجبرا صادرة في مجلات عربيّة :

- "المنصف والهرمية" : إجابة عن استفتاء مجلة : الآداب ع حاص -1-3 - س 31 - كانون الثاني - آذار / يناير - مارس - 1983 - ص 10 .
- "الموسيقى في العراق" - في "مادسيّه صدام" - نشرة خاصة - حويلية 1985 - ص 42-45 .
- "الخطاب الطاهر والخطاب الكامن" - حريدة الشرق الأوسط-الأحد - 27 - 7 - 1986 - ص 13 .
- "الإبداع والشفاء المتجدد : المرض والعنقرية مثلا زمان" - مجلة الجبل - تموز يوليو 1987 - م 8 - ع 7 - ص ص 50-53 .
- "لا فونتين وايسوب والأصول العربيّة للحكايات" - مجلة الجبل - آب - أغسطس 1987 - م 8 - ع 8 ص ص 26-33 .
- "النشائبات والأصداد : تتضارب وتنوارس" - مجلة الجبل - كانون 2 - سابر 1988 - م 9 - ع 1 - ص ص 18-23 .
- عشق ولكن من نوع آخر : إله غير جليس في الأنام - مجله الجبل - أيلول - سبتمبر 1989 - م 10 - ع 9 - ص ص 28/34 .
- "لثلاث تبقى الأوراق في مهبّ الريح" - مجلة الجبل - ديسمبر - 1989 م 10 - ع 12 - ص ص 48-58 .
- "كن مصفا" - الجبل - نيسان - أبريل 1990 - م 11 - ع 4 - ص ص 52/55 .
- حكايتي مع أعانا كربسني - الجبل - نيسان أبريل 1991 - م 12 - ع 4 - ص ص 24-31 .
- "اغشاعاب البعد العرسى الخدب" - مجله فصول - م 9 - ع 4/3 - فبراير 1991 - ص ص 169-172 .

ب - لقاءات وحوارات :

- ماحد السامرائي : "الروايات الكيبره لا تكنها أناس حائفون : مشاركه عبد الرحمان مسعا" - آفاق عربيّة س 2 - ع 7 - آذار 1977 - بغداد - ص ص 86-96 .

- محمد الحبيب السالمي - لقاء مع جبرا - الوطن العربي - ع - 342 س 1983 - ص ص -53
52 .

- جوزيف كبروز : لقاء مع جبرا - الوطن العربي - ع 449 - س 1985 .
- ماحد السامرائي - لقاء مع جبرا - المقدمة ع 8 - مارس 1988 - ص ص 23-25 .
- أليسي سلوم - حوار مع جبرا - كلّ العرب - ع 297 - مايو 1988 - ص ص 48-51 .
- محمود أبو الهيجاء وعبد الله التوكماي - لقاء مع جبرا - صوت البلاد - ع 176 - س 5 -
حزيران 1989 - ص ص 54-57 .
- حسونة المصباحي - حوار بين جبرا و. ر. غريبة - اليوم السابع - ع 245 - س 5 - كانون
الثاني 1989 - ص ص 34-36 .
- "بعد أن كشف ينابيع بثره الأولى" جبرا [يقول] : "انسحبت من الشعر ... واعتصمت
بالرواية" - الحوار - ع 19 - كانون الثاني 1989 - ص ص 40-43 .
- محمود عبد الواحد - "جبرا بين الأدب والحربة" - القيس الدولي - 31-5-1990 -
ع 1651 - القاهرة - ص 9 .
- نفس الحوار السابق نشر أيضا : جريدة الحياه - الجمعة 16 حزيران 1990 - ع 1005 .

ب - كتب ترجمها جبرا أو راجع ترجمتها :

1 - كتب ترجمها جبرا :

أ - في القصة والمسرح :

* القصة :

- قصص من الأدب الانكليزي المعاصر - وزارة الاعلام - بغداد 1955 - الطول بلا
مطر : قصص قصيرة من الأدب الانكليزي والأمريكي - دار المأمون - بغداد 1988 .
- "الصحب والعنف" - لوليام فولكر - ط 2 - دار الآداب - سرب 1979 .
- * المسرح : (وليام شكسبير)
- هاملب - دار المأمون - بغداد 1986 .
- الملك لمر - دار المأمون - بغداد 1986 .

- كريولاس - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1981 .
- عطيل - دار المأمون - بغداد 1986 .
- العاصفة - دار المأمون - بغداد 1986 .
- مكث - - دار المأمون - بغداد 1986 .
- الليلة الثانية عشرة أو ما تشاء - دار المأمون - بغداد 1986 .
- في انتظار قودو (صامويل بيكت) ترجمها إلى العامية العراقية . مثلت بسعداد
أول مرة سنة 1966 .

ب - في النقد والفن :

- أدونيس أو تموز : دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة ، لحيمس
فريزر - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 .
- ما قبل الفلسفة - مغامرة الانساق الفكرية الأولى : دراسة في أساطير وادي النيل
ووادي الرافدين : هـ. فرانكفورت - ح - ولسون - توركلد باكوس - ط 1 - بغداد 1960 .
- الأديب وصناعته : دراسات في الأدب والنقد - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات
والنشر - بيروت 1983 .
- آفاق الفن - الكسندر اليوت - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر -
بيروت 1979 .

- روبرت فورست - طومبس - لورفس - ط 1 - المكتبة الأهلية - بيروت 1961 .
- ثلاثة قرون من الأدب لغورسنر - سور من وفوك ، روبرت - [ترجمة بالاستراك]
- مكتبة الحناء - مؤسسة فراكلن - بغداد - د.ب .
- "وليم فولكر" - لأوكونور ، ولسان فان - ط 1 - المكتبة الأهلية - بيروت 1961 .
- المركامو - لجرمين يرى - بيروت 1967 .
- الحباء في الدراما - أريك سيلي - ط 1 - المكتبة العصرية - بيروت 1968 .
- الأسطورة والرمز : [15 معالاً بعداً] - ط 1 - دار الحرية للطباعة - بغداد 1973 .
- قلعة اكسل - ادموند ولسن - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد 1976 .

- شكسبير معاصراً - ط 2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1980 .
- شكسبير والإنسان المسنوح لجانيت ديون - دار المأمون - بغداد - 1987 .

2 - مراجعات :

- الجواد الأدهم : ترجمة مجيب المانع - بغداد 1962 .
- عاستبي العظيم - ترجمة بحر شاكر السياب - مكتبة الحياة - بيروت 1961 .

ت - مراجع متعلقة بجبرا :

1 - كلاً :

- علي الفراع : جبرا ابراهيم جبرا : دراسة في فئة القصصي - ط 1 - دار المهد - عمان - الأردن - 1985 .
- عبد الله الصالحى : "النسبة والدلالة في روايه جبرا : البحث عن وليد مسعود" - شهادة الكفاءه في البحث (مرفونه) إشراف الأستاذ كمال عمران - جامعه تونس الأولى - السنة الجامعه 1989-1990 .

2 - حرثاً (1) :

أ - كتب :

- عالي سكري - "الرواية العرسية في رحلة العذاب" - ط 1 - بسر عالم الكتب - القاهرة 1971 - [رواية صراح] .
- الناس الحورى : "عربه البحث عن أفاق : مقدمة لدراسة الرواية العرسية بعد الهرميه" - ط 1 - مركز الأبحاث الفلسطينية - بيروت - 1974 - [روايه السمييه] .
- محسن حاسم علي الموسوي - "الموقف السوري في الرواية العرسية المعاصره" - ط 1 - ورايه الاعلام - بغداد 1975 [صراح - السعييه] .

(1) أدرجا في هذا القسم الروايات التي وقعت دراسها ووضعناها بين معنيين .

- صالح أبو إصيع - "فلسطين في الرواية العربية" - ط 1 - مركز الأبحاث الفلسطينية - بيروت 1975 - [السفينة] .
- محمد مبارك - "دراسات نقدية في الطرية والتطبيق" - ط 1 - وزارة الاعلام - بغداد - 1976 [صيادون - مع تعامل على المؤلف] .
- واصف أبو الشباب - "صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة" - ط 1 - دار الطليعة - بيروت - 1977 - [صراخ - صيادون - السفينة] .
- شكري عياد - "الرؤيا المقيّدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب" - ط 1 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1979 [صراخ] .
- السيد حامد النشاح - "بانوراما الرواية العربية الحديثة" - ط 1 - دار المعارف - القاهرة - 1980 - [صراخ : مع خلط فادح بين هذه الرواية وصيادون] .
- ابراهيم السقاين "تطور الرواية العربية الحديثة سلال الشام (1870-1967) - ط 1 - دار الرشيد - بغداد - 1980 - [صراخ - صيادون] .
- عبد الجبار عباس - "في النقد العصري" - ط 1 - دار الرشيد - بغداد 1980 - [البحث] .
- أحمد أبو مطر - "الرواية في الأدب الفلسطيني" - 1950-1975 - ط 1 - دار الرشيد - بغداد 1980 - [صراخ - السفينة] .
- الياس حوري : "الذاكرة المفقودة : دراسات نقدية" - ط 1 - مؤسسه الأبحاث العربية - بيروت - 1982 . [صراخ - صيادون]
- ياسين القصير - "الرواية والمكان" - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986 - [البحث - السفينة] .
- مصطفى الكيلاني - "إنكالات الرواية النوبسية من النساء إلى 1985 - سهاد السعفي في البحث - إشراف الدكتور محمود طرسونه - الجامعة النوبسية - 86-1987 - (بحث مرفون) - [بأسر رواية "البحث" في الرواية النوبسية] .
- عم عبد الله كاظم - "الرواية في العراق" - 1965-1980 وبأسر الرواية الأسريكة منها - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1987 - [صراخ - عري - صيادون - السببة - البحث] .

- محمد الجزائري - "أسئلة الرواية : جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : دراسة مقاربات إبداعية ونقدية - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1989 - [الغرف الأخرى] .
- محمود شريح - "توفيق صايغ : سيرة شاعر ومنفى" - ط 1 - دار رياض الرئيس للكتب والنشر - لندن - 1989 .

ب - مقالات في مجلات عربية :

- جورج سالم - "تأملات في رواية جبرا : السفينة" - الآداب - س 7 - ع 7 - يوليو تموز 1972 - بيروت - ص ص 64-66 .
- غالب علسا - "إلى أين تتجه سفينة جبرا ؟" - الثقافة - ع 10 - تشرين الأول - 1977 - بغداد - ص ص 84-114 .
- ضياء الشرقاوي - "المعمار العتيق في رواية السفينة" - المعرفة ع 193-194 - آذار - نيسان 1978 - دمشق - ص ص 7-57 .
- محمد كامل الخطيب - "عالم جبرا الروائي" - شؤون فلسطينية - ع 102 - أيار (مايو) - 1980 - بيروت - ص ص 105-123 .
- رضوى عاشور - "موقفان وطريقان : المتشائل - وليد مسعود" الكرمل - ع 1 - شتاء 1981 - بيروت - ص ص 151-164 .
- أسعد عماد علي - "البحت ونويعات الشكل الموسمي" - الأفلام - ع 1 - س 18 - كانون الثاني - 1983 - ص ص 30-40 .
- روجر آلن - "الصحراء / البحر" نظرة عربية إلى كنعاني وحبراء" الكرمل - ع 18 - 1985 - ص ص 36-44 .
- أحمد دحبور - "وليد حبرا" - الأفق - ع 99 - 10 نيسان (أبريل) - 1986 - ص 40 .
- وليد أبو بكر - "قطام الذاكرة في روايات حبرا" - الأفلام - ع 11-12 - نرسس الثاني - كانون الأوّل 1986 - ص ص 28-38 .

- أحمد دحبور - "صراح أورا فويننس في ليل جبرا الطويل" - الأفق - ع 167 -
تشرين الأول - (أكتوبر) - 1987 - ص 34 .
أحمد دحبور - "جائزة فلسطين" - الأفق - ع 214 - سريين الأول (أكتوبر) 1988
- ص 34 .
- محمد عز الدين التازي - "مفهوم الروائية داخل النصّ الروائيّ العربي" -
الوحدة - ع 49 - س 5 - تشرين الأول (أكتوبر) 1988 - ص 1409 - ص 96-112 .
- فخري صالح - "جبرا في البحث عن وليد مسعود : بكنير المنظور الاجتماعي
المؤخذ" - الأفق - ع 218 - تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 - ص 44-46 [ج 1] .
- فخري صالح - "صورتان لوليد في الحياة والرواية : جدارة الملق الأديبي" - الأفق
- ع 219 - تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 - ص 44-46 [ج 2] .
- فخري صالح - "السّتر الأولى بين الحياة الواقعيّة والخيال المسمّى : سيرة جبرا
تجاوز رواياته" - الأفق - ع 250 - س 9 - تموز (يوليو) 1989 - ص 42-43 .
- حسين علي حداد - "فلسطين في الأدب الروائي : بين عسان وجبرا" - الأفلام -
ع 6 - حزيران 1989 - ص 152-153 .
- سمير يوسف - "قراءة في رواية جبرا : "العرف الأخرى" : استحالة الاتصال بين
النص والواقع" - الأفق - ع 279 - س 9 - شباط - (فبراير) 1990 - ص 42-44 .
- حسام الخطيب - "الرواية الفلسطينية : الصوت والصدى" - العربي - ع 379 -
نوبمبر 1990 - ص 110-115 .

ب - مراجع عامّة : (1)

1 - مراجع عامّة باللغة العربيّة :

أ - كتيب :

- ابن المفعف (عبد الله) - "كليلة ودمنة" - ط - دار بوسلامه - تونس 1981 -

(1) ينصّ على هذه العائلة من الكتب على ما استعمل ولم يستعمل أسماء المبحث وهذه المراجع
تتعلق بـ الأدب عامّة والرواية خاصّة .

- ابن منظور : "لسان العرب"
- أبو عزيمة (حسن) - "فلسطين والعين السيمائية" - ط 1 - اتحاد الكتاب العرب
- دمشق - 1981 .
- اسماعيل (عزالدين) - "الأدب وفنونه" - ط 5 - دار الفكر العربي - د. ت.
- بحر اوي (حسن) - "بنية التشكل الروائي" - ط 1 - المركز الثقافي العربي - بيروت
- 1990 .
- برادة (محمد) وآخرون - "دراسات في الفضة العربية : وقائع ندوة مكّاس" -
ط 1 - مؤسسة الأنحات العربية - 1986 .
- براهم (عبد الفتاح) - "البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية" -
"الوعول" - ط 1 - الدار التونسية للنشر - تونس 1985 .
- بكار (توفيق) - "الثابت والمتحول" تقديم : موسم الهجرة للشمال - الطبعة سالج
- دار الجنوب للنشر - تونس 1985 .
- "محبون فلسطين" تقديم : "محتارات شعرية" - محمود درويش - دار الجنوب
للشعر - تونس 1985 .
- "فلسطين : بكاء إلى حدّ الضحك" - بعدم "الوقائع العربية في احتماع سعيد أي
النحاس المتشائل" لأمل حبيبي : - در الجنوب للشعر - تونس 1982 .
- "أرض النار" تقديم : موعد النار - فؤاد التكرلي - دار الجنوب للشعر - تونس
1991 .
- "جدلية المال والأقوال" - منشورات مهرجان قانس الدولي - تونس 1987 .
- بوحاه (صلاح الدين) - "الأشياء في الرواية الواقعة العربية المعاصرة - شهادة
النعص في الحب - الإسراف : توفيق بكار - الجامعة التونسية - 1987 - (مرفونه) .
- البورمي (مسب محمد) - "الفصاء الروائي في العرة" - الإطار والدلالة - دار
السر المغربية - المغرب - 1983 .
- بواني (مصطفى) - "دراسة في روايات غيب محفوظ الذهبية - اللص والكلاب" -
"الطريق - السجاد" - ط 1 - الدار التونسية للنشر - تونس 1986 .

- الخليلي (جعفر) - "الملخص لكتاب العرب واليهود في التاريخ" - ط 2 - دار
الرسيد للنشر - بغداد 1979 .
- رابند (عبد الصمد) - "مفهوم الزمن ودلالته" - ط 1 - الدار العربية للكتاب -
تونس 1988 .
- الزحاجي (باقر جواد) - "الرواية العرفانية وفضية الريف" - ط 1 - دار الرشيد -
بغداد 1980 .
- الرمرلي (فوري) - "الكتابة القصصية عند البشير حريف" - ط 1 - الدار العربية
للكتاب - تونس 1988 .
- سويدان (سامي) - "أبحاث في النصّ الروائي العربي" - ط 1 - مؤسسة الأبحاث
العربية - بيروت 1986 .
- شيل (عبد العزيز) - "الفن الروائي عند عمادة السمان" - ط 1 - دار المعارف
بسوسة - تونس 1987 .
- سحيّد (جمال) - "في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان فولدمان" - ط 1
- دار اس رشد - بيروت 1982 .
- السمللي (منجي) - "في النفاة النوسبة" - ط 1 - دار العرب الاسلامي - بيروت
1985 .
- صائغ (عبد الله) - "الانداع الأدبي العربي قبل الاسلام بين الواقع والنويع" -
ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989 .
- صالح (قاسم حسن) - "الإنسان من هو؟" - ط 1 - منشورات وزارة الثقافة
والاعلام - بغداد 1984 .
- صغار (فوريه) - "أثره الأعمال العربية المعاصرة : دراسة في روايه مرسوم الهجره
إلى الشمال - مع مقدّمه للأستاذ : منجي السمللي - ط 1 - مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله -
تونس 1980 .
- الطرابلسي (محمد الهادي) - "نحو في النصّ الأدبي" - ط 1 - الدار العربية
للكتاب - تونس 1988 .

- طرنسونه (محمود) - "الأدب المريد في مؤلفات المسعدى" - الدار التونسية للنشر
- تونس 1978 .
- "مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة" - تونس 1986 .
- "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" - ط 1 - المطابع الموحدة - 1989 .
- عالم (محمود أمين) - "تلاوة الرفض والهزيمة" - دراسة نقدية لثلاث روايات
لصع الله إبراهيم : تلك الرائحة - عجمه اعسطس - اللحة - ط 1 - دار المستقبل العربي -
القاهرة - 1985 .
- عبد الله (محمد محسن) - "الريف في الرواية العربية" - ط 1 - عالم المعرفة -
الكويت - 1989 .
- العيد (يمنى) - "الراوي : الموقع والشكل" - ط 1 - مؤسسة الأبحاث العربية -
بيروت 1986 .
- عليم (عبد الرحيم) - "المنكرات النفسية للعكره الصهيونية : مقدمه لدراسه
الخصائص النفسية للتخمج الاسرائيلي" - ط 2 - دار الجليل - دمشق 1985 .
- الفرجاني (محمد علي) - "في السريط السحيلي" - ط 1 - الدار العربية للكتاب
تونس - ليبيا - د.ت.
- قاسم (سرا) - بناء الرواية دراسة مفارئة في ثلاثية غيب محفوظ" - ط 1 - دار
التقوير - 1985 .
- القيسي (محمد عبد الحافظ) - وعد بلعور في ظلّ الموسّع الاسعباري" - ط 1 -
الشركة التونسية للنوريع - تونس 1990 .
- مرياض (عبد الملك) - ألف ليلة وليلة دراسة سبمبائية تعكيبكة لحكاية جمال...
- ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989 .
- مرروقي (سمير) بالاسراك مع حمل ساكر - "مدخل إلى سطره العصة" - ط 1 -
الدار التونسية للنشر - تونس 1985 .
- مدور (محمد) - "الأدب وقبويه" - ط 2 - دار البهصه لسان . د. ب.

- موسى (شمس الدين) - "المرآة الأتموزج في الرواية العربية الحديثة" - ط 2 - دار
التأثير الثقافي العام - بغداد 1988 .
- نافوري (أديس) - "الرواية المغربية : مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية" -
ط 1 - دار النشر المغربية - المغرب 1983 .
- نجم (محمد يوسف) - "القصة في الأدب العربي الحديث" - ط 3 - دار الثقافة -
بيروت - 1966 .
- نعمة (رجاء) - صراع المجهول مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية
"موسم الهجرة للطبيب صالح" - ط 1 - بيروت - 1986 .
- الواد (حسين) - البنية العنصرية في رسالة الغفران - ط 1 - الدار العربية
للكتاب - تونس - 1975 .
- "الرعب ... ووعي الرعب" ، تقدم : شرق المتوسط - عبد الرحمان منيف - دار
الجنوب للنشر - تونس 1983 .
- "في مناهج الدراسات الأدبية" - ط 2 - سراس للنشر - تونس 1985 .
- ب - المجلات :
- مكي (محمود علي) - "العن العنصري في أدب أمريكا اللاتينية" - المجلد - ع 93 -
س 8 - سبتمبر 1964 - القاهرة - ص ص 72-78 .
- موسى (شمس الدين) - "ثلاثة محاور لدراسة الرواية العربية" - الأقلام - ع 8 -
س 11 - أيار 1976 - ص ص 36-47 .
- سمعه (جلدون) - "مقدمة في الجنس الروائي" - المعرفة - ع 185 - مور 1977 -
دمشق - ص ص 17-42 . وفي نفس العدد .
- حاسي (موريس) - "سبب الرواية الحديثة" ص ص 25-46 .
- أبو الحب (صبا الدين) - "مفهوم النفس في التراث العربي" ص ص 104-105 .
- مرجان (مصطفى) - "أدوات جديدة للبعد الروائي" - ص ص 106-111 -
آفاق عربية - ع 5 - كانون الثاني 1979 .

- طراد كبيسي - "متروع رؤيه نقديه للرواية العربيّة" - ص ص 58-69 الأتلام-
- ع 7 - ص 15 - نيسان 1980 .
- ساج (سيد حامد) - "الرواية فنا أدبيا" - ص ص 22-29 - الفصل - ع 38 -
- ص 4 - حبران (بويو) مور 1980 .
- العيد (منى) - "في البنية الروائيّة : روايه السؤال" - ص ص 157-186 -
- الكرمل - ع 3 - صيف 1981 .
- حوري (الياس) - "حديث عن الرواية العربيّة" - ص ص 153-159 .
- ماضي (شكري عزيز) - "من إشكالات النقد المعاصر" - ص ص 28-40 - البمن
- الحديد - ع 6 - ص 16 - يونيو 1988 .
- اليوسف (سامي يوسف) - النقد العربي وممكناته - ص ص 10-18 - الوحدة -
- ع - 49 - ص 5 - تشرين الأوّل - أكتوبر 1988 .
- بكار (توفيق) - "حلبة الممانلة والمقاتلة في النواع والروائع لاس سهد (العسم
- الأوّل) - ص ص 71-81 - دراسات أندلسيّة - ع 3 - ديسمبر 1989 .
- "حلبة الغرفة والجماعة" - فصول - ح 2 - م 4 - يوليو - أغسطس - سبتمبر
- 1984 .
- نامر (فاصل) - "الرواية العراقيّة من الريادة إلى النصّ" - ص ص 116-120 .
- المعطل (عبد الله حمد) - "الرمس : السعد الرابع" - ص ص 39-45 - العربي -
- ع 379 - يونيو 1990 .
- 2 - مراجع عامّة مترجمه إلى اللغة العربيّة :
- أ - الكيب :
- ادوكوف (ف.ع) - "فن الأدب الروائي عند تولستوي" - ترجمه : محمد زرنس
- دار الرسد للسر - بغداد - 1981 .
- ابدل (ليون) - - "الفصه السكلوجيّة" - دراسه في علاقه علم النفس مع الفصّة -
- ترجمه : محمود السمره - المكتبة الأهلّة - بيروت - 1959 .

- باغنيس (ميخائيل) - الخطاب الروائي - ترجمة : محمد برادة - ط 1 - دار الفكر - القاهرة 1987 .
- "شعرية دوستوفسكي" - ترجمة : جميل نصيف الكريتي - مراجعه : حياة سراره - ط 1 - دار تونقال - المغرب 1986 .
- بارط (ر.) - التحليل النثوي للقصة القصيرة - ترجمة : ررار صري - مراجعة : مالك مطلبى - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- باشلار (ع.) - "جدلية الرمس" - ترجمة : خليل أحمد خليل - ط 1 - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت 1982 .
- براديري (مالكولم) وآخرون - "دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة" - ترجمة : عنيد ثنوان رستم - دار المأمون - بغداد 1989 .
- براد باثف (نيقولا) - "رؤية دوستوفسكي للعالم" - ترجمة : فؤاد كامل - ط 1 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986 .
- بردرسونس (غوردون) : "نساء الرواية في أمريكا اللاتينية" - ترجمه : سميرة بريك - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1984 .
- بلنس (أدوارد) (بالاسيرالك) - الرواية وصناعة كتابة الرواية" - ترجمه : سامي محمد - وزارة الثقافة - بغداد 1981 .
- بوتور (مستال) - "بحوث في الرواية الجديدة" - ترجمة : فريد اسطيوس - ط 2 - منشورات : عويدات - بيروت 1983 .
- بياعيه (جون) - السيويمه - ترجمة : عارف مندمه / سسر أوبري - ط 3 - منشورات عويدات 1983 .
- بودوروف (ت) - في أصول الخطاب النثوي الحديث - ترجمه : أحمد المديني - ط 2 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989 .
- بطربه المسهح الشكلي : بصوص السكلانس الروس [اعداد وبعدم] - ترجمه : ابراهيم الخطيب - ط 1 - السركه المعريه للماسرس المنحس - المغرب 1982 .
- دوس (س. ديلمو) - "الدرامه والدرامي" ترجمه : عبد الواحد لؤلؤه - بغداد 1981 .

- راي (وليام) - "المعنى الأدبي : من الظاهرية إلى النفيكية" - ترجمة : بوثيل يوسف عرسز - ط 1 - بغداد - دارالمأمون 1987 .
- ريكاردو (جان) - "قضايا الرواية الحديثة" - ترجمة : صياح المههم - ورارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1977 .
- ريد (هاربرت) - "العنّ والمجتمع" - ترجمة : فارس متری صاهر - ط 1 - دار القلم - بيروت 1975 .
- سارتر (ج.ب.) - "دفاع عن المتقنين" - ترجمة : ج. طرايشي - ط 1 - دار الآداب - بيروت 1973 .
- سترابوس (كلود لبفي) - "الأسطورة والمعنى" - ترجمة : محي الدين صبحي - ط 1 - دار الحوار - اللاذقية سورية 1985 .
- سكوت (ولبيريس) [وآخرون] - "خمسة مداحل إلى النقد الأدبي" - ترجمة : عناد عروان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي - دار الرشيد للنشر - بغداد 1981 .
- طومسون (جورج) وديسروف (ف) : "دراسات ماركسيّة في الشعر والرواية" - ترجمة : ميشال سليمان - ط 1 - دار القلم - بيروت 1984 .
- غارودي (ر.) :
- "مستقبل المرأة" - ترجمة : محمود هاشم الوردني - ط 1 دار الحوار - سورية - 1985 .
- "واقعة بلا صاف" - ترجمة : حليم طوسون - دار الكتاب العربي - مراجعه : فؤاد حداد - القاهرة - د. ب.
- عرس (ا.ر.) - "بحر رواية جديدة" - ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى - دار المعارف مصر - د. ب.
- عوشه (مارسل) وبنار (كلاسمر) - "أصل العنف والدولة" - ترجمة : علي حرب - ط 1 - دار الحوار - سورية - 1985 .
- فاسر (ديان دوان) - "فن كنهان الرواية" - ترجمة : عبد السار جواد - مراجعه : عبد الوهاب الوكيل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988 .

- فريضة (أنيس) - ملاحم وأساطير من الأدب السامي (افتباس) - ط 2 - دار
النهار للنشر - بيروت - 1979 .
- فيسر (أ.ا) - "الاستراتيجية والفن" - ترجمة : أسعد طيم - ط 1 - دار العلم -
بيروت - 1973 .
- كرمر (صموئيل نوح) - "طقوس الجنس المقدس عند السومريين" - ترجمة :
بهاد خياطة - ط 1 - دار الحوار - سوريا 1986 .
- لوكانش (ج) - "توماس مان" - ترجمة : كميل فيسر داغر - ط 1 - المؤسسة
العربية للدراسات والنشر - بيروت 1977 .
- "الرواية التاريخية" - ترجمة : صالح حواد كاظم - ط 2 - وزارة الثقافة - بغداد
1986 .
- الرواية كملحمة بوجوازية - ترجمة : ج طراييتي - ط 1 - دار الطليعة -
بيروت 1979 .
- لويس (جون) :- "الإنسان ذلك الكائن الفريد" - ترجمة : صالح حواد كاظم -
بغداد - دار الرشد للنشر 1981 .
- ليخ (كلنفورد) وآخرون - "النساء الرومانسيّة - الجمالّة - المجرار الذهني -
اللامعقول - ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد 1982 .
- ماركور (هوبرت) - "النور والمورة المصادة" - ترجمة : طراييتي (ج) - ط 1 -
بيروت - دار الآداب 1983 .
- ماكوري (جون) - "الوحدة" - ترجمة : إسام عبد الفتاح إسام - مراجعة : فؤاد
ركرنا - عالم المعرفة - الكويت 1982 .
- موم (سومرت) - "الغبار في عصر العلم" - مقال "فن الرواية" ص ص 219-230
ترجمة : فؤاد دواره - ط 2 - وزارة الاعلام - بغداد 1986 .
- موير (ادوس) - "نساء الرواية" - ترجمة : ابراهيم الصبري - مراجعة : عبد
القادر القط - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة 1965 .
- هالبريس (جون) - "نظرية الرواية (مقالات جديدة)" - ترجمة : محي الدين صبحي
- وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق 1981 .

- هوميروس - "الأساطير" - ترجمه : عسره سلام حالي - ط 1 - دار العلم-

للملايين - بيروت 1974 .

- واريس (أوستن) و (وليك) رينيه : نظرية الأدب - ترجمه محي الدين صبحي -

مراجعة : حسام الخطيب - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق 1972 .

- ولس (كولس) - "فن الرواية" - ترجمه : محمد درويش - ط 1 - دار المأمون -

بغداد 1986 .

ب - المجلات :

- وات (ايان) - الوافعية والرواية - ترجمه يوثيل يوسف عزيز - الأقلام ع 1 -

س 11 - تشرين الأول 1975 - ص ص 3-16 .

- نادو (موريس) - "الرواية الحديثة" - ترجمه : فؤاد كاظم - الأقلام - ع 1 -

س 12 - تشرين الأول 1976 - ص ص 12-18 .

- كلر (ج .) - "السيبوية وساء الشخصبة في الرواية" - ترجمه محمد درويش

الأقلام - ع 6 - حزيران 1986 .

- كوفسكي (فادم) - "التمودج 1- السطل - الشخصبة" - ترجمه علي الحلبي - الأقلام

- ع 6 - حزيران 1986 .

- هوتورن (حيري) - "تليل الرواية" - ح 1 : كتشف وإعفاء الوسط السردى - ص 6

- تليل الرواية - ح 2 : "مسكلات السرد والبحث عن موقع الراوي" - ص 6 -

ترجمه : فحري صالح - جريده "القدس العربي" - س 2 - ع 571-572 .

3 - مراجع عامة بلغه أجنبية :

أ - كتب :

- Adorno (T W) - Autour de la théorie esthétique - trd de l'Allemand - Jimenez (M) et Kauf Holec (E) - Paris - Klinksieck - 1976
- Baktine (M) - Esthétique et théorie du roman - trd . Olivier (D) - Paris - Gallimard - 1978
- Barthes (R) :
 - Le degré Zéro de l'écriture - Eléments de Sémiologie - Paris - Biblio - Mediations - 1968
 - Le Plaisir du texte - Paris - Collection tel quel - ed - Seuil 1973
 - S/Z - Paris - Ed - Seuil - 1970
- Barthes (et autres) - Littérature et Réalité - Paris - ed Seuil 1982
 - Poétique du Récit - Paris - ed . Seuil 1977
 - Communications N° 8 - "L'Analyse structurale du Récit" - Seuil - Paris - 1981
- Bourneuf (R) et Quellet (R) - "L'Univers du Roman" - Paris - ed Presse Universitaire de France - 1975
- Ducrot (Oswald) - Todorov (T) - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Seuil - Paris 1972.
- Frye (Northop) - Anatomie de la Critique - trd de l'anglais Durand (Guy) - Paris Gallimard
- Genette (G) -
 - Figures - Paris Seuil 1966
 - Figures II - Paris Seuil 1969
 - Figures III - Paris Seuil 1972
 - Palimpsestes la littérature au second degré - - Paris Seuil 1982

- Goldmann (L) - Pour une sociologie du roman, - Paris - Gallimard 1968
 - Grant (Michael) et John Hazel - Dictionnaire de la Mythologie - trd Etienne Leyris - Paris - Marabout - 1975
 - Grillet (A-R) - Pour un nouveau roman, ed - Minuit - Paris 1963
 - Guirand (P) - La stylistique - Collection . Que suis-je ? - ed . PUF 1972
 - Guyard (M.F.) - La littérature comparée - Collection . Que suis-je ? - ed . PUF 1972.
 - Lukacs (G.) - La théorie du Roman - trd de l'Allemand Clairevoye (J) ed . Coutier - Paris - 1963.
 - Poulet (G) - Les chemins actuels de la critique - Coll. : 10/18 - Paris - 1968.
 - Propp (V) - La morphologie du Conte - trd Derida (M) - Seuil - Paris 1970
 - Richard (JP) - Littérature et Sensation - Seuil - Paris - 1954
 - Todorov (T) (et autres) :
 - Théorie de la littérature - Ed Seuil - Paris 1965
 - Introduction à la littérature fantastique - Seuil Paris 1970
 - Les genres des Discours - Seuil - Paris 1978
 - Poétique de la prose (Nouvelle recherche sur le récit) - Seuil Paris
- ب - مقالات :
- Littérature - "Sémiologie du Roman" N° 36 - Decembre 1979
 - La Grande Encyclopédie - ed L Larousse - Paris - 1976

الفهرست

1	- المقدمة.....
9	- الباب الأول : منطق الأحداث
11	مهد
13	الفصل الأول : "البار والحوهر" أو رواية الرواة
36	الفصل الثاني : "الحرية والطفان" أو النداء والنهاية.....
63	الفصل الثالث : الدروء أو "الص والحلم والمعل" .
99	معيد
100	- الباب الثاني : العشاء الروائي
101	مهد
103	الفصل الأول : الرمال
149	الفصل الثاني : السكال
232	معيد
284	- الباب الثالث : الشخصيات
235	معيد
239	الفصل الأول : سحر عائد
269	الفصل الثاني : المنطق
364	معيد
367	- الباب الرابع : الأسلوب الروائي
269	مهد
370	الفصل الأول : المرفق المحدثي
382	الفصل الثاني : الخطاب الروائي
467	معيد

- الباب الخامس : المداليل 469

470 بمهد

472 الفصل الأول : "سابع الرضا"

499 الفصل الثاني : البئر الأولى

511 الفصل الثالث : الرحله البامه

521 بحسب

- الخاتمة 525

- قائمة المصادر والمراجع 530

550 فهرست